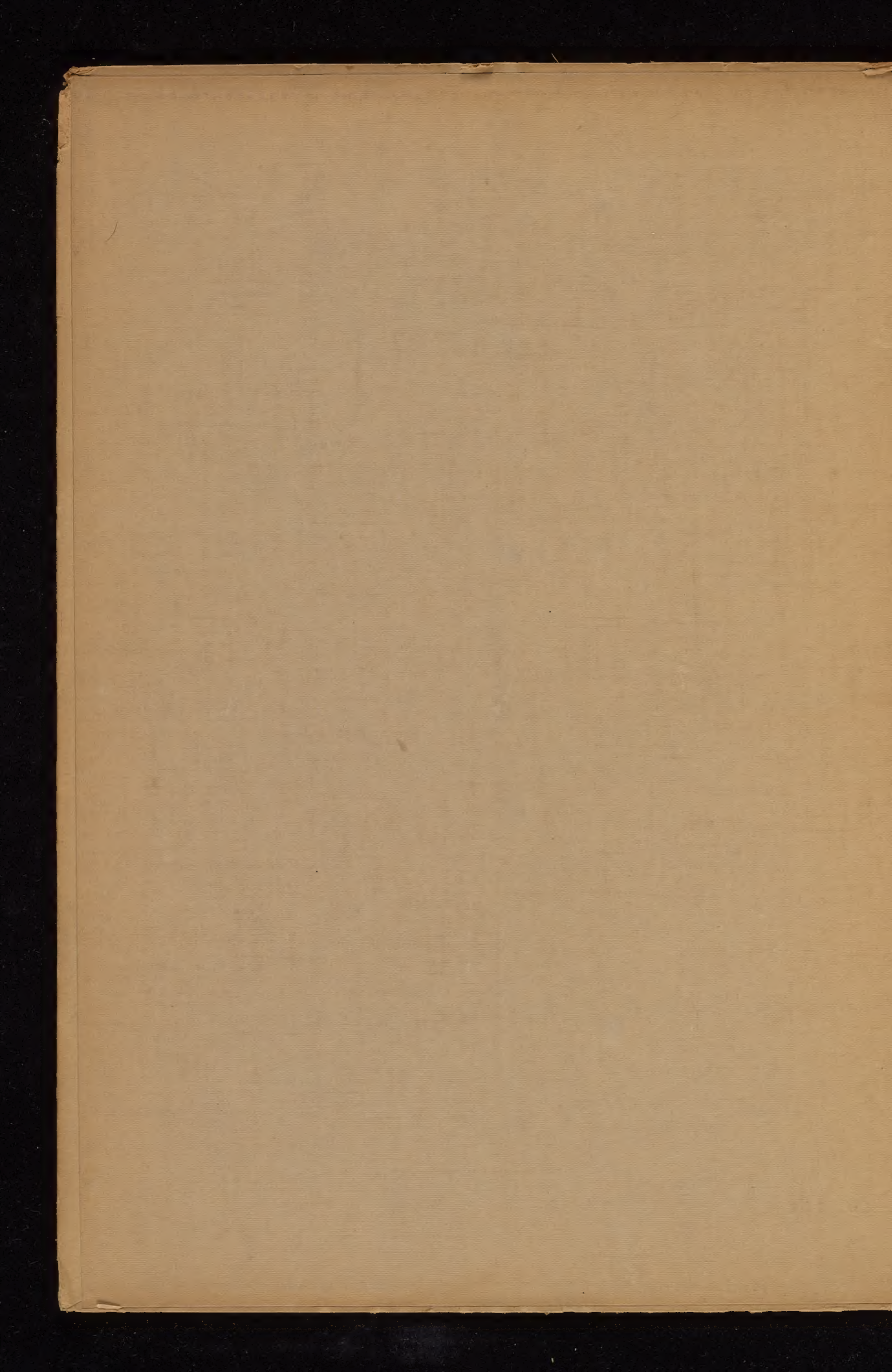
PORTRÄTS

DER

KÖNIGIN NOFRET-ETE



PORTRÄTS

DER

KÖNIGIN NOFRET-ETE

AUSGRABUNGEN

DER

DEUTSCHEN ORIENT-GESELLSCHAFT

IN

TELL EL-AMARNA

III

PORTRÄTS DER KÖNIGIN NOFRET-ETE

AUS DEN GRABUNGEN 1912/13

BESCHRIEBEN UND ERLÄUTERT

VON

LUDWIG BORCHARDT



LEIPZIG

J. C. HINRICHS'sche BUCHHANDLUNG

1923

PORTRÄTS

DER

KÖNIGIN NOFRET-ETE

AUS DEN GRABUNGEN 1912/13 IN

TELL EL-AMARNA

MIT 2 MEHRFARBIGEN UND 4 EINFARBIGEN LICHTDRUCKBLÄTTERN

UND 35 ABBILDUNGEN IM TEXT



LEIPZIG

J. C. HINRICHS'sche BUCHHANDLUNG

1923

44. WISSENSCHAFTLICHE

VERÖFFENTLICHUNG DER DEUTSCHEN ORIENT-GESELLSCHAFT

Printed in Germany.

Druck von August Pries in Leipzig.

Die Weltereignisse hatten es bisher unmöglich gemacht, die Ergebnisse der Grabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Tell el-Amarna, über die zwar die üblichen vorläufigen Berichte[1] umgehend jährlich nach Abschluß jeder Grabungszeit vorgelegt worden sind, eben so schnell auch wissenschaftlich bearbeitet zu veröffentlichen, wie dies bei den früheren Grabungen bei Abusir stets geschehen war. Auch jetzt kann nur ein Anfang damit gemacht werden, dem aber hoffentlich bald Weiteres folgen wird.

Ein besonderer Glücksfall ermöglicht es, für diesen Anfang gewissermaßen eine Fortsetzung der seiner Zeit als Einleitung zu den deutschen Grabungen in Tell el-Amarna gedachten Veröffentlichung zu geben. „Der Porträtkopf der Königin Teje"[2], der Mutter des Herrschers von Tell el-Amarna, machte damals die Kunstwelt mit einem der hervorragendsten Werke der Tell el-Amarna-Zeit bekannt, die hier vorgelegten „Porträts der Königin Nofret-ete", der Gemahlin Amenophis' IV., werden sie nicht minder bedeutende Werke derselben Zeit kennen und schätzen lehren.

Daß wir die Kenntnis dieser Kunstwerke in erster Linie Herrn Dr. James Simon verdanken, braucht für die, die wissen, was er für die Erforschung des alten Orients und besonders für die von ihm ins Leben gerufene Deutsche Orient-Gesellschaft getan hat, nicht erst gesagt zu werden. Er hat auch die hier zu behandelnden Stücke den Museen, in denen sie sich heute befinden, gegeben: dem Berliner Museum die bunte Büste der Nofret-ete, dem Kairener Museum — das allerdings einen auf der Gewährung der Grabungserlaubnis beruhenden Anspruch daran hatte — das Klappaltarbild mit den Porträts der Familie Amenophis' IV.

Aus den Funden der vom Glücke ganz besonders begünstigten Grabung des Winters 1912/13 in Tell el-Amarna hoben sich sogleich nach dem ersten Eindruck, der bei eingehenderem Studium sich nur vertiefte, zwei Kunstwerke so heraus, daß sie mit vollem Recht in der Teilungsurkunde vom 20. Januar 1913 nicht anders als an erster Stelle stehen durften. So ist denn auch das eine in das Museum von Kairo, das andere nach Berlin gekommen.

Diese beiden Hauptstücke der Grabung von 1912/13 allgemein bekannt zu machen, ist das Ziel der vorliegenden Veröffentlichung. Sie zeigen uns zufälligerweise zwei, um nicht zu viel zu sagen, gute Porträts der Gemahlin Amenophis' IV., ein inschriftlich beglaubigtes und eines, das nach Gesichtsbildung und Tracht sowie durch die Fundumstände unbestreitbar sicher zu bestimmen ist. Da wir das mit Inschrift versehene Porträt heranziehen könnten, um die Persönlichkeit des anderen zweifelsfrei festzustellen, mag das Bild mit der inschriftlichen Beglaubigung hier vorangehen.

1 Mittlgn. d. D. O.-G. Nr. 34 (Sept. 1907), Nr. 46 (Nov. 1911), Nr. 50 (Okt. 1912), Nr. 52 (Okt. 1913), Nr. 55 (Dez. 1914) und Nr. 57 (März 1917).

2 Wiss. Veröff. d. D. O.-G. Nr. 18 (1911).

Das Klappaltarbild.

Das ist nämlich, wie später gezeigt werden wird, seine richtige Bezeichnung. Bei der Auffindung am 11. Januar 1913 sah das Stück nach seinen Umrissen aus wie ein gewöhnlicher Denkstein mit oberem Hohlkehlenabschluß.

Es kam nämlich beim Forträumen des Schuttes, der außen — südlich — vor der Hinterwand eines unbedeutenden, nicht weit von der östlichen Bebauungsgrenze der Stadt liegenden Hauses Q 47, 16[1] sich angehäuft hatte, mit der Rückseite nach oben gekehrt zum Vorschein (S. Abb. 1). Über ihm hatten nur ungefähr 0,20 m Schutt gelegen; wieviel die

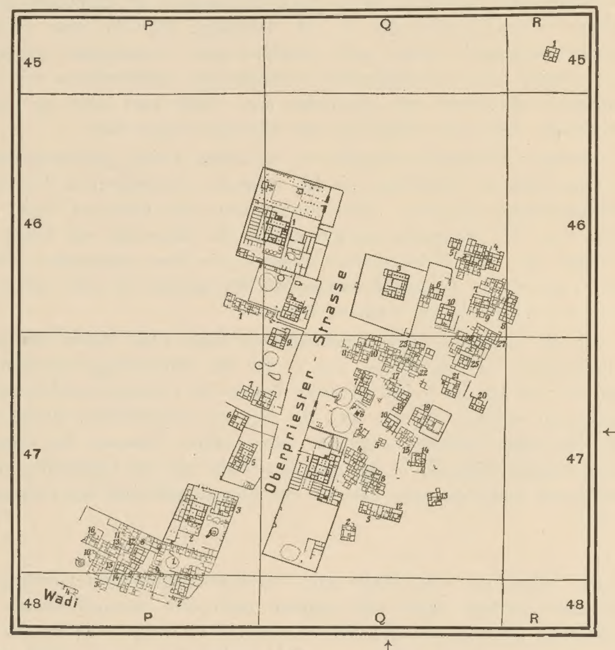


Abb. 1. Lageplan der 1912/3 ausgegrabenen Grundstücke.
Maßstab 1 : 4000.
Die beiden Pfeile weisen auf die Fundstelle des Klappaltarbildes.

Oberfläche der Amenophiszeit darunter gelegen hat, wurde nicht festgestellt. Es kann aber nur wenig gewesen sein, da in dieser Gegend die Häuserreste sehr niedrig, teilweise nur ein oder zwei Schichten hoch waren, und der Schutt nicht hoch lag.

Ein bogenförmig geführtes, gegen die Hinterwand von Q 47,16 anstoßendes Mäuerchen — der Rest eines halbrund an die Hausmauer angebauten Silospeichers (?) — umfaßt im Osten die Fundstelle, von der man nicht sagen kann, ob sie noch zu dem Grundstück von Q 47,16 oder zu dem südlich daran anstoßenden gehört.

1 Die ausgegrabenen Häuser sind nach Quadraten (Q 47) von je 200 m Seitenlänge bezeichnet und in jedem Quadrat nach der Zeitfolge ihrer Ausgrabung durchgezählt (16).

In einer Straße ist das Stück jedenfalls nicht gefunden. Es ist also wohl nicht wahrscheinlich, daß es nach dem völligen Verfall der Stadt aus irgendeinem besseren Hause herausgenommen und beim Transport hier verloren worden ist. Es wird vielmehr zur Zeit, als die besseren Häuser schon von ihren Bewohnern verlassen waren, die andere Bevölkerung aber noch nicht fortgezogen war, als herrenloses Gut an seine spätere Fundstelle, an der es als Unterlage für irgendeine Arbeit dienen sollte, gebracht worden sein. Daß hierbei die glatte Rückseite der 0,435 m hohen, 0,390 m breiten und 0,065 m dicken weißen Kalksteinplatte oben liegen mußte, ist ein besonderer Glücksfall, der uns die Vorderseite durch die Jahrtausende hindurch in ihrer ganzen Farbenpracht bewahrt hat. Beim Aufheben zeigte sich nämlich, daß die Vorderseite skulpiert und bemalt war (Bl. 1).

Auf einer nach vorn und den beiden Seiten vorstehenden flachen Platte, die, wie sich nun zeigte, einst die Standfläche hergegeben hatte, erhebt sich ein kapellenartiger Aufbau, zwei glatte Pfosten mit gleichbreitem Deckbalken, darüber Rundstab und Hohlkehlgesims. Wenig zurücktretend gegen diesen äußeren Aufbau liegt eine nochmals mit schmalem, nur gemaltem Rahmen eingefaßte Bildfläche, auf der unter der strahlenden Sonnenscheibe die Familie Amenophis' IV. — Vater, Mutter und die drei ältesten Töchter — in schwachem, buntem Relief dargestellt ist. Dieses Bild sollte aber nicht immer sichtbar sein, denn in dem umgebenden Rahmen zeigen sich deutlich die Angellöcher eines zweiflügeligen Türchens, mit dem es verschlossen werden konnte. In den Ecken der Unterseite des Deckbalkens sitzt je ein zylindrisch gebohrtes Angelloch, das den oberen geraden Angelstift aufgenommen hat, und unten in der Fußplatte, auch in unserer Abbildung deutlich erkennbar, sitzen die beiden breiteren konischen Angellöcher, die einst die wie bei allen ägyptischen Türen dreieckig geformten unteren Angeln hielten. Nach vorn geht von den unteren Angellöchern je ein kleiner Kanal, der für das Einsetzen der Türflügel zweckmäßig ist und bis zu deren gewaltsamer Entfernung mit etwas Gipsmörtel geschlossen war.

Das Bild selbst ist mit fast baukünstlerischer gleichseitiger Abstimmung aufgebaut. Eine den Boden deckende Matte dient als unterer Abschluß. Links sehen wir auf niedrigem Sessel den König sitzen, rechts ihm zugekehrt auf ebensolchem Sitz in fast gleicher Haltung die Königin. Die Gegengleichheit ist so weit getrieben, daß sogar die Beinhaltung der Beiden spiegelgleiche Linien gibt. Den Raum zwischen beiden füllt die Gestalt der ältesten Tochter. Die Gruppe krönt die oben in der Mitte dargestellte Sonnenscheibe, deren Strahlen so geführt sind, daß dadurch das Ganze in flacher, gleichmäßiger Dreiecksform oben endet. Den oberen Abschluß der Tafel bildet die übliche Darstellung des Himmels, der, der Matte am Boden entsprechend, das Bild zusammenfaßt. Die zwischen der Matte und dem Himmel noch freigebliebenen Flächen hat der Künstler unter dem Drucke des die ägyptische Malerei beherrschenden horror vacui mit erklärenden Beischriften gefüllt.

Die ganze gut überlegte Anordnung der Zeichnung ist so, daß die Aufmerksamkeit des Beschauers sogleich auf die wichtigsten Punkte der Darstellung gelenkt wird, auf die Sonnenscheibe und die Porträts des Königs und der Königin.

Der Zeichnung hilft die Farbengebung mit gut gewählter Verteilung nach. Der blaue Schriftstreifen auf dem Rahmen und ein dunkelblaues Band auf der Bildfläche selbst umschließen das eigentliche Bild, in dem der Blick zuerst haften bleibt auf der roten Sonnenscheibe und den blauen Perücken des Königspaares, die sich aus dem gelben, durch die Beischriften wenig beeinflußten Grunde abheben. Im unteren Teile stellt die blaue Bemalung der beiden Sessel und der zwischen diesen Farbflecken etwas tiefer stehenden Fußbänke ein Gegengewicht gegen die Farbengebung des oberen Teiles her. Zwischen beiden Teilen vermitteln die in Blau und Weiß gehaltenen, wieder fast spiegelgleich angeordneten breiten

Striche der Kragen des Königspaares. Der breite grüne Strich der Matte und der dunkelblaue des Himmels bilden die Abschlüsse unten und oben. So macht das Bild heute auf uns den Eindruck völliger, sehr überlegter Abgestimmtheit, wobei wir aber in Rücksicht ziehen müssen, daß zu dem jetzigen, uns angenehm berührenden Zusammenklang der Farben auch die Zeit beigetragen hat. Durch Oxydation hat das Blau, wie da, wo die oberste Schicht verletzt ist, klar zu sehen ist, einen dunkleren, grünlichen Ton bekommen, auch das Gelb des Hintergrundes dürfte, wie in ähnlichen Fällen, nachgedunkelt sein. Man muß sich also die ursprünglichen Farben des Bildes kräftiger und etwas greller vorstellen, aber das paßte auch mehr in das helle ägyptische Licht, in dem grellere Farben besser wirken und eher zusammenklingen als bei uns.

Nachdem wir uns so die in Aufbau und Farbengebung liegenden Gründe des jeden Beschauer packenden allgemeinen Eindrucks unseres Kunstwerks klar zu machen versucht haben, dürfen wir wohl zu den Einzelheiten übergehen:

Die Hohlkehle zeigt die übliche Farbenfolge — Rot, Blau, Gelb, Grün —, der Rundstab darunter die mit roten Linien aufgemalte Bindung, die seine Entstehung aus einem kantensichernden Wulst aus Rohrstengeln noch erkennen läßt.

Die blau ausgemalten Inschriften des Rahmens sind wie die auf der Bildfläche zwar fehlerlos aber ohne besondere Sorgfalt eingegraben. Wenn man an ihnen nicht eine andere Hand erkennen will, was mir wegen der Unsicherheit der Griffelführung in ihnen das wahrscheinlichere ist, so muß man zu dem Schluß kommen, daß von dem Künstler, der die Reliefs so meisterhaft hinsetzte, die Ausführung des inschriftlichen Beiwerks als lästig empfunden worden ist.

Der Deckbalken trägt, von der Mitte beginnend nach rechts und links zu lesen, zweimal die gleiche Inschrift: „*Es lebt mein Vater* (*der lebende Reʿ-Horus der beiden Sonnenberge, der auf dem Sonnenberge jubelt*) (*der da heisst Schu, der die Sonnenscheibe ist*), *möge er ewiges Leben geben.*“ In derselben Spiegelgleichheit wiederholen sich auch die Inschriften auf den beiden Pfosten: „*Der König von Ober- und Unterägypten, der von der Wahrheit lebt, der Herr beider Länder* (*Nefer-chepru-reʿ Waʿ-n-reʿ*[1]), *der Sohn des Reʿ, der von der Wahrheit lebt, der Herr der Kronen* (*Ech-n-aton*[2]), *möge er lange leben!*“ und[3] „*die hohe Gemahlin des Königs* (*Nefer-nefru-aton Nofret-ete*[4]), *möge sie immer und ewig leben!*“ Auf dem Rahmen stehen also nur die von Segenswünschen begleiteten Namen des Königs Echnaton = Amenophis' IV. und seiner Gemahlin Nofret-ete sowie eine Anrufung seines Gottes, die dem König selbst in den Mund gelegt ist, wie der Anfang „mein Vater“ zeigt. Amenophis IV. betont nämlich überall, daß er der Sohn seines Gottes ist.

Das Bild selbst könnte man kurz bezeichnen: „Königliche Familie. Beschenkung der Prinzessinnen“. Es ist also in gewissem Sinne der gleiche Vorgang, den wir so oft in den Gräbern der Großen dieser Zeit dargestellt finden. Dort haben die Herren der Gräber den großen Tag verewigt, an dem sie in feierlichem Empfang vor dem Palastfenster vom Könige mit Gold — in Form von Schmuckstücken und Geräten — beschenkt wurden[5], eine in Ägypten gebräuchliche Art der Belohnung, die sich schon bis in das Alte Reich zurückverfolgen läßt[6].

1 Der Name bedeutet: „Schön sind die Gestalten des (Sonnengottes) Reʿ — Der Einzige des Reʿ“. Die Zeichen (und), in die oben die Namen eingeschlossen sind, sollen Anfang und Ende der „Königsringe“ bezeichnen, in denen die Königsnamen in ägyptischen Inschriften stehen.
2 „Zufrieden ist die Sonnenscheibe.“
3 S. unten S. 8, Anm. 1.
4 „Wie schön sind die Schönheiten der Sonnenscheibe. — Die Schöne Kommende.“
5 Z. B. de Garis-Davies, El Amarna 1 Bl. 6; 2 Bl. 10, 33—35 u. ö.
6 S. Borchardt, Grabdenkmal des Königs Śaʾḥu-reʿ Bd. 2 S. 60ff.

In unserem Bilde ist natürlich von irgendwelcher Feierlichkeit nichts zu spüren. Die Beschenkung der Prinzessinnen, wenn sie überhaupt als feierlicher Akt aufzufassen ist, ging im engsten Kreise der Familie vor sich.

Die eigentliche Absicht der Darstellung war, wie wir noch sehen werden, eine der Verehrung dienende Abbildung der göttlichen Sonnenscheibe mit ihren Kindern, dem Könige und seiner Familie. Der Künstler, der sie entwarf, hat aber diesen Zweck nicht so zu erreichen versucht, daß er die Darzustellenden einfach nebeneinanderreihte, wie das etwa zur Zeit des Alten Reiches in den Gräbern mit den Statuen des Toten und seiner Familie geschah, sondern er hat ein Bild aus dem Leben geschaffen, zu dem ihm der auch sonst in vielen Kunstäußerungen dieser Zeit hervortretende starke Familiensinn seines Herrschers den gewiß willkommenen Anreiz gab.

Der Vorwurf dieser kleinen Familienszene ist, wie schon gesagt, die Beschenkung der kleinen Prinzessinnen mit Schmuck. Der König, lässig mit der einen Hand auf das Sitzkissen gestützt, hält der größten von seinen Töchtern, die vor ihm, von der Hand der Mutter geschützt, steht, einen Ohrring hin, die Kleine greift mit beiden Händen nach dem Schmuckstück. Ein weiterer Ohrring und zwei kleine Halskragen liegen noch auf dem Schoße des Königs. Die nächstälteste Prinzessin, die auf dem Knie der Mutter steht, hat bereits einen kleinen Ohrring bekommen, sie will ihn der Mutter zeigen und versucht deren Blick handgreiflich darauf zu lenken. Das kleinste Prinzeßchen, das, von der Hand der Mutter noch gehalten, auf ihrem Schoße sitzt, spielt an den Bommeln des Ohrrings, den ihre ältere Schwester soeben erhalten hat. Man wird nicht leugnen können, daß diese Gruppe Leben hat, mehr als manche fürstlichen Familienbilder etwa spanischer Herkunft.

Jetzt müssen wir aber wohl auch auf jede der Einzelheiten näher eingehen: Die Matte, die den Boden bedeckt, ist die seit alten Zeiten auf ägyptischen Bildern übliche, sie ist aus Stengeln von Papyrus oder einer anderen Grasart hergestellt. Die beiden leicht gebauten niedrigen Sessel mit ihren vielleicht schon gedrechselten Füßen zeigen an den Seiten durchbrochene Verzierungen: das Schriftzeichen für Vereinigung[1], um das je ein Stengel der daneben dargestellten Wappenpflanzen Ober- und Unterägyptens geknüpft ist. Dieses Symbol der Vereinigung beider Länder findet sich in den verschiedensten Ausführungen in allen Zeiten häufig namentlich auf Thronen[2] und auch unter Stellen, die der König betreten soll[3], es ist gewissermaßen das Wappen der vereinigten Länder, ein Hoheitszeichen, das an allerhand Geräten aus dem königlichen Besitz[4], auch oft als Siegel[5] Verwendung findet.

Abgebildet sind Sessel wie die auf dem Altarbilde aus der Zeit Amenophis' IV. öfter[6]; im Grabe des Königs Tut-ʿanch-amun ist jetzt auch ein Sessel gefunden worden, der denen auf unserm Bilde bis auf die Löwenfüße[7] genau gleicht, wir haben also jetzt ein fast gleichzeitiges Original zu den hier besprochenen Sesseln. Es wird also wohl die im Ausgang der 18. Dynastie in den Palästen übliche Sesselform sein.

Die Fußbänkchen vor den Sesseln sind einfache rechteckige Kästen, blau mit gelbem Rand, auf denen wie auf den Sesseln weiche Kissen liegen. Die Sessel sind für die Aufnahme der Kissen an den oberen Kanten geschweift. Das Sitzkissen des Königs zeigt ein blaues Punktmuster, das der Königin ist wie die Fußkissen glatt rot.

1 Es stellt eine Lunge (smʾ) mit Luftröhre dar und hat seine Bedeutung daher, daß das Wort für vereinigen (smʾ) die gleichen Stammbuchstaben wie das für Lunge hat.

2 Z. B. an den Chefrenstatuen (Kairo), an denen des Sesostris (ebd.) usw.

3 Z. B. in Medinet Habu unter dem Audienzfenster; vgl. dazu: König Pepy auf dem Zeichen der Vereinigung (Lepsius, Denkmäler 2, 116b).

4 So jetzt auch gerade nicht sehr geschmackvoll bei Alabastergefäßen des Tut-ʿanch-amun.

5 Z. B. Newberry, Scarab-shaped seals Bl. 11.

6 Z. B. de Garis-Davies, El Amarna 2 Bl. 38 (der Sessel der Königin), 4 Bl. 8 und 6 Bl. 6, 17.

7 Vgl. ebd. 2 Bl. 38 (der Sessel des Königs).

Die Tracht des Königs ist die gewöhnliche, die er im Hause zu tragen pflegt: Sandalen mit dicken Polstern an den Druckstellen auf dem Spann des Fußes[1], leichter, gefältelter Schurz, der etwas über die Knie reicht und mit einem roten, hier nur durch Bemalung wiedergegebenen Bande mit kurzen Enden gehalten ist, dazu breiter Halskragen und die hohe, wie stets blau[2] gemalte Königsperücke[3] über einem goldgelben, unter ihr hervorsehenden Haarbeutel, von dessen hinterem Schluß zwei lange rote Bandenden herabfallen. Die Modellbüste des Königs, die in leider so zerschlagenem Zustande in der Modellkammer des Oberbildhauers Thutmes ge-



Abb. 2. Modellbüste Amenophis' IV. aus der Modellkammer des Thutmes.
Bemalter Kalkstein. Etwa 1/5 nat. Größe.

funden wurde (Abb. 2), ist genau so geschmückt und getönt wie das Königsporträt hier. Sie hat auch den breiten in der Hauptsache blauweißen Halskragen, dem nur noch einige kleine

1 Vgl. dazu jetzt die Sandalen des Tut-ʿanch-amun aus seinem Grabe, sonst z. B. auf dem Bildhauermodell aus Tell el-Amarna (Schäfer in Amtl. Ber. 34, Abb. 67, S. 135).

2 Die blaue Färbung hier und sonst bei der Haartracht der Könige geht auf die Vorstellung zurück, daß die Götter Haare aus Lapis lazuli haben.

3 Meine Erklärung des früher „Kriegshelm" genannten Kopfputzes (Zeitschr. f. ägypt. Spr. 42 [1905], 82) zu ändern, habe ich bisher keinen Grund gefunden. Auch die lange Abhandlung Steindorffs (ebd. 53 [1917], 59—74) bringt dafür weder Neues noch Überzeugendes. Der dort vorgeschlagene Ausdruck „blaue Krone" ist ein unglücklicher Notbehelf, der die Unsicherheit nur zu deutlich zeigt.

vergoldete Zierate aufgesetzt waren, die in unserem Bilde fortgelassen sind. Auch die Brust der Königsschlange an ihr erhob sich ebenso auf ihrem zusammengeringelten[1] Leibe. Die Königstracht ist auch in solchen Einzelheiten durch den zur Vorschrift gewordenen Gebrauch genau festgelegt gewesen.

Die kennzeichnenden Züge des Königs, die ihm eigne Kopfhaltung, seine weichlichen, kränklichen[2] Körperformen, seine langen Gliedmaßen hat der Künstler hier ohne Übertreibungen wiedergegeben, die sonst gelegentlich vorkommen und dann den neuzeitlichen Bearbeitern Veranlassung gegeben haben, beabsichtigte Zerrbilder anzunehmen. Aber auf diese Eigenheiten der Darstellung des Körpers des Königs wollen wir hier nicht weiter eingehen, dazu wird noch bei späteren Veröffentlichungen anderer Kunstwerke aus den Tell el-Amarna-Grabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft reichlich Gelegenheit sein.

Die goldenen, also gelb gemalten Schmucksachen, die der König verschenkt, zeigen bekannte Formen. Soweit man es in der verhältnismäßig kleinen Darstellung sehen kann, dürften die Halskragen aus zwei Reihen dicker Goldperlen bestehen, die hinten an jeder Seite durch ein halbkreisförmiges Schlußstück zusammengehalten werden. Die roten Verschlußbändchen enden in kleine Troddeln. Die Form der Ohrringe ist dieselbe, die z. B. das bekannte schöne Stück der Berliner Sammlung (Abb. 3) zeigt[3]. Von einem Hohlring, der durch eine durchbrochene oder eingelegte Scheibe gefüllt ist, hängen verzierte Kettchen herab. Wie sich solche Schmuckformen in Ägypten gehalten haben, kann hier an einem Stück gezeigt werden, das ich im Frühjahr 1914 bei einem Goldschmied, der solche auf Vorrat angefertigt hatte, in Mellaui — 13 km von Tell el-Amarna[4] — kaufte (Abb. 4).

Eine erklärende Beischrift, wie das sonst üblich ist, hat der Künstler, da der Raum über der Königsperücke dazu nicht ausreichte, beim Könige nicht anbringen können. Ein Mißverständnis war ja aber auch ausgeschlossen, und außerdem stand der Name ja schon zweimal auf dem Bildrahmen. Er steht außerdem aber noch einmal auf der rechten Seite des Bildes oben, über der Königin, deren Beischrift lautet: „*des Herrn beider Länder* (*Nefer-chepru-reʿ Waʿ-n-reʿ*), *dem* [*ewiges*] *Leben gegeben werden möge! des Herrn der Kronen*

Zur Zeit denke ich mir den Aufbau dieser Perücke so: Über das natürliche Haar wird ein nicht sehr weiter Haarbeutel aus goldgelbem Stoff gezogen, dessen breiter Saum fest um Stirn und Nacken gelegt und durch ein rotes im Saume liegendes Bindeband gebunden wird. Das Bindeband wird innen unter dem Saum geknotet, seine langen Enden fallen vom Nacken herab. Einen ähnlichen Haarbeutel, die Ḫ3ḫ-t, hat z. B. die Königin Teje unter ihrer Perücke (s. Borchardt, Porträtkopf d. Königin Teje S. 6ff.); dieser und der Nmś genannte Haarbeutel, den die Könige nicht nur allein, sondern gelegentlich auch unter den beiden Kronen (z. B. Kairo Nr. 42083 in Legrain, Statues et statuettes 1, Bl. 51) tragen, unterscheiden sich von dem eben beschriebenen dadurch, daß sie hinten zopfartig zusammengefaßt sind. Der Haarbeutel mit den roten Bändern hinten wird übrigens auch unter den Kronen getragen. Auf diesen Haarbeutel wird nun die hohe Perücke, an der die Kante unter reichlicher Verwendung von Hammeltalg oder anderer Haarsalbe zurechtgepreßt sein dürfte, aufgestülpt. Die untere Kante der Perücke drückt dabei den lockeren Stoff des Haarbeutels ein wenig über seinen festliegenden Saum herunter, auch an den Schläfen, wo seitliche Wülste der Perücke (vgl. hierzu den Schnitt des natürlichen (?) Haares bei dem Kopf Berl. Mus. Nr. 13255) dick überstehen. In den bildlichen und geformten Darstellungen wird der unter der Perücke hervorsehende schmale Streifen des heruntergedrückten weichen Teiles des Haarbeutels als dünner, die Unterkante der Perücke umziehender Wulst stilisiert. Perücken, die weniger eng aufliegen, wie die gewöhnliche Männerperücke (z. B. beim Könige auf dem Bildhauermodell Berl. Mus. Nr. 15000, Amtl. Ber. 34, Abb. 66) oder die lange Frauenperücke (z. B. beim Porträtkopfe der Königin Teje) lassen die heruntergedrückten weichen Teile des Haarbeutels nicht sehen, sondern zeigen nur an der Stirn den festen Saum desselben. Bei der der hohen Königsperücke entsprechenden kleinen Perücke, (z. B. bei Sethos I. auf dem Relief in Abydos, Zeitschr. f. ägypt. Spr. 53 [1917], 63 Abb. 8) die auch unten scharf aufsitzt, zeigt sich der dünne Wulst wieder.

1 An den Königshauben und an der weißen Krone pflegen die Schlangen sich von geschlängeltem Leibe zu erheben, ebenso an der Königinperücke (s. unten S. 37).

2 Vgl. hierzu Ameline und Quercy, Le Pharaon Amenophis IV., sa mentalité. Fut-il atteint de Lipodystrophie progressive? in Revue neurologique 1920, 448—462 und Elliot Smith, Tut-ankh-amen (1923), wo er Dystokia adiposo-genitalis diagnostiziert. Prof. Maier, Zürich, und Prof. Simons, Berlin, die ich befragte, nahmen vorbehaltlich weiterer Untersuchungen an, daß Amenophis IV. an Dystrophia adiposo-genitalis gelitten habe.

3 Berl. Mus. Nr. 19300, veröffentl. bei Schäfer, Ägypt. Goldschmiedearbeiten, Bl. 1a und S. 60ff.

4 S. Timme, Tell el-Amarna vor d. deutschen Grabungen, auf der Karte in D2.

(Ech-n-aton), möge er lange leben! des Königs grosse Gemahlin (Nefer-nefru-reʿ Nofret-ete), möge sie immer und ewig leben!"[1].

Die Tracht der Königin entspricht ganz der des Königs. Die Fußbekleidung[2] ist natürlich die gleiche. Das Gewand ist ein leichtes, bis fast auf den Boden reichendes Frauenhemd, das in langer, fließender Fältelung herabfällt und unter der Brust mit einem roten Bande gefaßt ist. Die beiden Enden des Bandes fallen frei lang herab. Der linke Oberarm ist von einem weiten Ärmel bedeckt. Der breite, tiefer als die Achselhöhlen herabreichende Halskragen ist durch Einfügung einer Reihe roter Perlen farbiger gehalten als der des Königs. Den Kopf schmückt eine hohe, der des Königs ähnliche eigenartige Perücke, daran eine

Abb. 3.

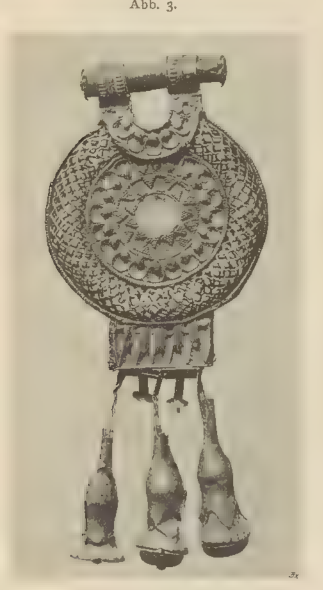


Abb. 4.



Abb. 3. Altägyptischer Ohrring.
Nat. Größe.
Berl. Mus. Nr. 19300.

Abb. 4. Neuzeitlich-ägyptischer Ohrring.
Nat. Große.
1914 in Mellaui gekauft.

Königsschlange mit geschlängeltem Leib. Unter der Perücke sieht auch hier der goldgelbe Haarbeutel hervor, an dem die roten Bänder hinten noch etwas freier behandelt sind, als dies beim Könige der Fall ist. Diese im Verhältnis zu Früherem freie, für unsere Begriffe allerdings immer noch wenig lebendig wirkende Behandlung von Bändern ist für die Zeit Amenophis' IV. bezeichnend, ähnlich etwa wie sie, nur in weit stärkerem Maße, in der von den gebundeneren Formen der früheren Gotik sich abwendenden Spätgotik auftritt, die auch sonst manche Vergleichspunkte mit der Kunst Amenophis' IV. bietet.

1 Daß hier der vorangestellte Name des Königs nur nähere Bezeichnung des Wortes „des Königs" im Titel „große Gemahlin des Königs", den die Königin trägt, ist, zeigt ein Vergleich mit den Inschriften des Berliner Familienbildes (s. unten S. 14 und Abb. 10), in dem die volle Beischrift des Königs und außerdem die der Königin mit den vorangesetzten Titeln und Namen des Königs steht. In der Inschrift des Rahmens (s. o. S. 4) zwingt nichts zu dieser Zusammenziehung beider Namen, weshalb dort in der Übersetzung ein „und" eingeschaltet wurde. Würde man dort ebenso übersetzen wie hier bei der Beischrift der Königin, so müßte man annehmen, daß das Ganze als von der Königin gestiftet angesehen werden will, wogegen die Inschrift des oberen Rahmenstückes „es lebt mein Vater usw." spricht, die nur auf eine Stiftung durch den König anspielen kann.

2 Es sieht so aus, als habe der Künstler einen rechten Fuß an ihr linkes Bein gesetzt, jedoch könnte hier nur die Zeichnung der Zehen fortgelassen worden sein, da sie zu klein geworden wäre.

Die Form der Perücke selbst werden wir später noch bei der Büste der Königin[1] genauer zu besprechen Gelegenheit haben; hier mag nur darauf hingewiesen werden, daß die Königin auch gelegentlich mit einer anderen hohen Perücke dargestellt wird, und zwar merkwürdigerweise mit der, die sonst nur der König trägt.

Es ist dies einmal auf dem unfertigen Relief, wohl einem Bildhauermodell, aus der Werkstatt P 49,6, die 1911/12 ausgegraben wurde (Abb. 5[2]), auf dem die Königin mit Königsperücke ihrem Gemahl Wein eingießt. Der König trägt dort den einfachen, hinten zopfartig zusammengefaßten Haarbeutel[3] mit vorn auf die Brust herabfallenden Lappen. Nebenbei sei hier bemerkt, daß das Modell in den Linien seines oberen Aufbaus eine gewisse Ähnlichkeit mit denen des oberen Teiles unseres Altarbildes hat.

Das zweite Beispiel der hohen Königsperücke auf dem Haupte der Königin findet



Abb. 5. Reliefmodell.
Die Königin dem König Wein einschenkend.
Etwa 2/3 nat. Größe. Berl. Mus. Nr. 20716.



Abb. 6. Denkstein eines Offiziers.
Der König die Königin liebkosend.
Etwa 1/5 nat. Größe. Berl. Mus. Nr. 17813.

sich auf dem von einem Offizier gestifteten kleinen Denkstein (Abb. 6), auf dem das Königspaar nebeneinander hinter dem Speisetisch sitzt[4].

Nun wollen wir versuchen, uns die Gesichtsbildung der Königin etwas einzuprägen, soweit dies nach der immerhin kleinen, aber doch die ihr eigentümlichen Hauptformen wohl einigermaßen richtig wiedergebenden Ausführung möglich ist. Der Kopf sitzt, da die Königin die auf ihrem Schoße stehende Prinzessin anblickt, ein wenig nach unten geneigt auf einem ungewöhnlich schlanken, dünnen Halse, der sich unter der Last der Perücke nach vorn streckt, und an dem die Kopfnickermuskeln deutlich hervortreten. Wegen der hier zufälligen Neigung des Kopfes müssen wir für die weitere Betrachtung die Unterkieferlinie als wagerechte Grund-

1 S. unten S. 36.
2 S. Mittlgn. d. D. O.-G. Nr. 50 (Okt. 1912) S. 28 Abb. 19, noch ungereinigt, jetzt gereinigt im Berl. Mus. Nr. 20716.
3 S. oben S. 6, 7, Anm. 3. Nmś vom Zusammenbinden, Zusammenfassen der Haare; die ältere ägyptische Altertumskunde gab instinktiv dem Haarbeutel den ägyptisch nicht nachweisbaren Namen „Klaft“, was mit ḳrf „zusammenfassen“ und ḳrf-t „Beutel“ zusammenhängt. Über das „Königskopftuch“ s. Bonnet in Zeitschr. f. ägypt. Spr. 54 (1918), 79ff.
4 Berl. Mus. Nr. 17813, s. Amtl. Ber. 34, Abb. 68 S. 135.

linie ansehen. Gegen sie steht dann die Vorderlinie der unteren Gesichtshälfte so gut wie senkrecht; von dem hängenden Kinn, das die Porträts ihres Gemahls stets kenntlich macht, hat die Königin also jedenfalls keine Spur. Der Unterkiefer ist vielmehr bemerkenswert niedrig. Die Lippen treten hier aber etwas vor, ganz wie bei ihrem Gegenüber. Die obere Gesichtshälfte scheint, wenn man Höhe und Breite des Kopfes vergleicht, etwas lang zu sein, ein Eindruck, der noch dadurch verstärkt wird, daß Nasenrücken und Stirnlinie fast in einer geraden Linie verlaufen. Diese Gerade ist im Verhältnis zur unteren Kieferlinie stark geneigt. Sie wird nur durch den oberen Knochenrand der Augenhöhle, der in unserer Seitenansicht sichtbar wird, ein wenig durchschnitten. Das wie stets von vorn gezeichnete Auge zeigt nichts Besonderes, die Brauen sind mit leichtem Schwung aufgemalt. Merkwürdig groß erscheint das Ohr, das mit seiner Längsrichtung der Stirn-Nasen-Linie gleich läuft. Mit dem unteren Rande sitzt es in richtiger Höhe, gleich hoch mit der unteren Nasenlinie, nach oben reicht es bis in die Höhe der Stirnmitte. Mir scheint die obere Ohrmuschel zu groß geraten. Das weite Ohrloch ist angedeutet. Vielleicht bei der Kleinheit der Ausführung zu sehr betonte Linien um den Mundwinkel und vom inneren Augenwinkel abwärts geben dem Gesicht etwas Schlaffes, Kränkliches. Dieser Eindruck kann auch darauf mit zurückzuführen sein, daß die Gesichtsfarbe, die ursprünglich gewiß kräftiger war, unter dem Einfluß von Feuchtigkeit etwas von den blauen Tönen in der Nachbarschaft angenommen und einen etwas grünlichen Ton bekommen hat.

Wenn man auch annehmen darf, daß man sich nach diesem Porträt der Königin schon ein gutes Bild von den bezeichnenden Eigentümlichkeiten ihres Antlitzes wird machen können, so mögen doch hier noch zwei weitere ihrer inschriftlich beglaubigten Porträts, von denen uns eine ganze Anzahl erhalten sind, abgebildet werden. Es sind zwei gewählt, die in der Größe der Ausführung ungefähr dem Porträt vom Altarbild gleichstehen. Das eine (Abb. 7) ist von dem 1892 in dem unfertigen Grabe einer der Prinzessinnen[1] gefundenen Reliefmodell, das die Bauleute, noch ehe sie angefangen hatten, es auf die Wand zu übertragen, bei Einstellung ihrer Arbeit zurückgelassen haben. Das andere (Abb. 8) von dem Berliner Relief, von dem wir noch[2] zu sprechen haben werden. Eine genaue Beschreibung der Einzelheiten ist in beiden Fällen wohl nicht erforderlich; die Übereinstimmungen und Abweichungen sind augenfällig.

Bei den Prinzessinnen können wir uns sehr kurz fassen, namentlich bei der Beschreibung ihrer Tracht, da sie als kleine Kinder noch nackt dargestellt sind. Sie tragen nur an der linken Seite die breite Kinderlocke, die bei der ältesten gewellt wiedergegeben ist, und einen großen runden Ohrring, die älteste noch einen hohen engen Halsschmuck. Die mittlere scheint weder Kinderlocke noch Ohrring zu haben, aber hier könnte der Künstler abweichend von der Gewohnheit seiner Vorgänger, wichtige Abzeichen, selbst da, wo sie der Beschauer nicht sehen würde, nicht fehlen zu lassen und sie dann eben an falscher Stelle anzubringen, sich vielleicht gesagt haben, die Kinderlocke und der Ohrring sitzen in meinem Bilde links, also darf ich sie bei der nach links sehenden Prinzessin nicht zeigen, sondern nur bei denen, die nach rechts sehen. Sollte er diese Überlegung angestellt haben, so hätte er sich damit allerdings schon von der ägyptischen „vorstelligen" Zeichenkunst entfernt und wäre zu unserer „wahrnehmigen"[3] hinübergeglitten, was zur Zeit des Oberbildhauers Thutmes, der so trefflich beobachtet hat, nicht weiter wunderbar ist.

Die Körper der Kleinen sind nichts weniger als wohlgebaut. Kurze fette Oberschenkel, lange dürre Unterschenkel, sehr lange dünne Arme und endlich die Mißbildung der

1 Legrain, Culte d'Atonou S. 11.
2 S. unten S. 13ff.
3 S. Schäfer, Von ägyptischer Kunst.

weit nach hinten ausladenden, auf dünnen Hälsen sitzenden Schädel sind für alle drei die Merkmale. Es ist erstaunlich, mit welchem Zartgefühl der Künstler es verstanden hat, diese nicht gerade schön zu nennenden Körperchen doch zierlich und liebenswürdig darzustellen, ohne der Wahrheit Gewalt anzutun. Daß die genannten Merkmale alle natürliches Erbe sind, braucht nicht besonders betont zu werden, ein vergleichender Blick auf unser Bild zeigt es klar.

Jedem, der sich nur einmal mit Kunstwerken der Tell el-Amarna-Zeit beschäftigt hat, werden die Gestalten der kleinen Prinzessinnen mit ihren ungeheuren Hinterköpfen in der Erinnerung geblieben sein. Trotzdem will ich, wenn dadurch auch nur Bekanntes bestätigt wird, hier die Gelegenheit benutzen, einen weiteren Porträtkopf der ältesten Prinzessin aus



Abb. 7. Porträt der Königin auf einem Modell aus dem Grabe der Prinzessinnen. 1/2 nat. Größe.



Abb. 8. Porträt der Königin aus dem Relief Berl. Mus. Nr. 14145. Nat. Größe.

hartem braunen Sandstein, ganz wie die beiden anderen bisher gefundenen Köpfe, bekannt zu machen, den der jetzige Besitzer bisher nicht zugänglich gemacht hat. Der Kopf stammt aus einer anderen Bildhauerwerkstatt, ich nehme an, aus der durch eine Raubgrabung Jahre vor dem Beginn der deutschen Grabungen ausgebeuteten, des Meisters der Pariser Modellbüste Amenophis' IV. Die hier gegebenen Ansichten des Kopfes (Abb. 9) sind Wiedergaben zweier Wasserfarbenbilder in natürlicher Größe, die der langjährige Besitzer des Stücks Capt. Timins in Kairo von dem im Winter 1910 11[1] in Luqsor verstorbenen Maler Harald Jones hatte fertigen lassen. 1914, nachdem er das Original schon seit einem Jahre wieder an seinen Vorbesitzer zurückverkauft[2] hatte, war Capt. Timins so freundlich, mir das Photographieren der hier wiedergegebenen Bilder zu gestatten.

Daß dieses Porträt die älteste Tochter des Königspaares darstellt, das an dieser Stelle noch zu beweisen ist nicht nötig; es ist dem Porträtkopfe dieser Prinzessin aus der Gra-

1 Vgl. Griffith, Report 1910/11 S. 21.

2 Die Geschichte dieses Stücks ist ein Musterbeispiel für Kettenhandel und Preistreiberei (auf mindestens 4300 Proz. vom ersten Kairener Käufer bis zum Käufer von 1913!). Bildhauerwerkstatt Tell el-Amarna war eben 1913 sehr „gefragt".

bung 1911/12 — Haus O 49,13 — und dem aus der Werkstatt des Oberbildhauers Thutmes — P 47,2 — völlig ähnlich[1]. Die Porträts der verschiedenen Prinzessinnen unterscheiden sich nämlich trotz der großen Familienähnlichkeit recht sehr, sowohl in kleinen Zügen, die meist auf das verschiedene Alter zurückgehen mögen, als auch ganz besonders in der Schädelform. Das ist auch, soweit die Kinderlocken nicht verdeckend wirken, in unserem Bilde trotz der verhältnismäßig kleinen Ausführung deutlich. Die älteste, „*die leibliche Tochter des Königs, die er liebt, Merit-aton, geboren von der grossen Gemahlin des Königs* (*Nefer-nefru-aton Nofret-ete*), *mögen sie immer und ewig leben!*", wie sie in der vor ihr stehenden Inschrift genannt wird, hat ausgeprägtere Züge als ihre nächstjüngere Schwester, deren Name *Maket-aton* mit denselben Titeln und Beiworten in der Inschrift über ihr steht. Diese wieder ist von der dritten, der „*'Anch-s-en-pa-aton*", unterschieden. Deren Inschrift konnte der Künstler

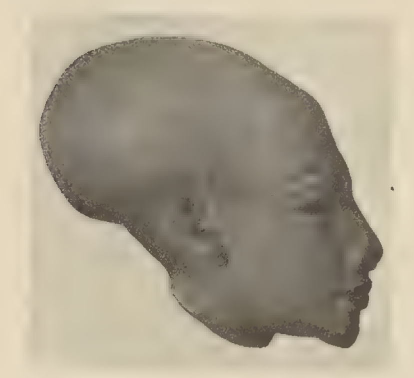



Abb. 9. Porträt der ältesten Prinzessin.
Brauner harter Sandstein. 1/2 nat. Größe.
Nach Wasserfarbenbildern von Harald Jones († im Winter 1910/11).

nicht unmittelbar neben sie setzen, er hat sie daher in den links von ihr freien Raum zwischen der Maket-aton und der Hand des Königs eingesetzt.

Die zur Sonnenscheibe gehörigen Beischriften hat er in zweimaliger Wiederholung rechts und links vom Mittelstück des Ganzen, eben dieser Sonnenscheibe selbst, angebracht. Sie lauten: „(*Der lebende Re'-Horus der beiden Sonnenberge, der auf dem Sonnenberge jubelt,*) (*der da heisst Schu, der die Sonnenscheibe ist*), *möge er ewiges Leben geben! Die lebende Sonnenscheibe, gross am Krönungsjubiläum, Herr von Allem, was die Sonnenscheibe umkreist, Herr des Himmels, Herr der Erde, im Tempel der Sonnenscheibe im Sonnenberg der Sonnenscheibe*[2]." Die rote Sonnenscheibe selbst, an der unten, wie oft bei ihren Darstellungen in dieser Zeit, eine Königsschlange mit angehängtem Lebenszeichen angebracht ist, breitet

1 In der Hoffnung, daß weitere eingehendere Untersuchungen es widerlegen werden, will ich doch hierbei darauf hinweisen, daß es mir bisher nicht möglich scheint, bei der fast bis zur Gleichheit gesteigerten Ähnlichkeit an gleichartigen Stücken aus verschiedenen Bildhauerwerkstätten von Tell el-Amarna — Büsten Amenophis' IV. und Porträts der ältesten Prinzessin — etwa verschiedene Auffassungen oder wesentliche Abweichungen in der Ausführung, die die Ateliers unterscheiden könnten, zu erkennen. Bisher sieht es so aus, als ob die Künstler nach einem Urmuster haben arbeiten lassen, dessen mit einer fast unbegreiflichen Schulung genau ausgeführte Nachbildungen als Vorbilder in den einzelnen Werkstätten aufbewahrt wurden.

2 „*Sonnenberg der Sonnenscheibe*" ist der alte Name von Tell el-Amarna.

ihre in Hände ausgehenden Strahlen über die Gruppe unter ihr und hält dem Königspaare die Schriftzeichen für Leben und Wohlergehen hin. Ihr äußerster Strahl links umfaßt die Königsperücke ihres Sohnes Echnaton. Es ist dies die gewöhnliche sinnbildliche Darstellung.

Der hiermit abgeschlossenen, wie ich glaube, eingehenden Beschreibung unseres Fundes muß leider eine Angabe über die an ihm verwendeten Farbstoffe und ihr Bindemittel fehlen. Da das Stück fremdes Eigentum ist, hielt ich mich auch in der Zeit, wo es durch das Entgegenkommen M. Masperos im Winter 1913/14 im Berliner Museum ausgestellt und meiner Obhut anvertraut war, nicht für berechtigt, wenn auch winzige Proben der Farben für die Untersuchung entnehmen zu lassen. Hoffentlich holt die Museumsverwaltung in Kairo dies einmal nach.



Abb. 10. Familienbild in Kalkstein.
Etwa 1/3 nat. Größe.
Berl. Mus. Nr. 14145.

Prof. Dr. Ranke schrieb in das Tagebuch, das er am Tage des Fundes zu führen hatte, sofort[1] nach der ersten Besichtigung: „Sie (die Kalksteinstele[2]) ist mit einem Relief geschmückt, das bisher nur in dem Berliner Familien-Relief des Echnaton sein Gegenstück hat. Nur sind hier die Farben durchweg noch gut erkennbar, und die künstlerische Ausführung des Stückes, das übrigens sicher kein Modell ist, ist der des Berliner Reliefs entschieden überlegen.“ Damit hatte er sogleich das Stück (Abb. 10) bezeichnet, das bisher einzig mit dem neuen Funde verglichen werden kann und das ihm die bis dahin innegehabte erste Stelle räumen mußte.

Das zu vergleichende weiße Kalksteinrelief ist seit 1898 in der Berliner Sammlung.[3] Es stellt in ganz ähnlichem Aufbau auch die Sonnenscheibe mit ihrer Familie, dem Königs-

1 Tgb. 1912/13, S. 199 vom 11. 1. 1913.
2 Als Altarbild wurde das Stück erst später erkannt, s. Mittlg. der D. O.-G. Nr. 52 (Okt. 1913), S. 28 u. Abb. 9 und Nr. 55 (Dez. 1914), S. 14 u. Abb. 4.
3 Berl. Mus. Nr. 14145, s. Amtl. Ber. 34, Abb. 71 S. 139.

paar und seinen ältesten drei Töchtern, dar. Der Vorgang ist hier in ein Zimmer des Palastes verlegt, wie durch die beiden Papyrussäulen mit Architravstücken rechts und links angedeutet und durch das Beiwerk von acht auf Gestellen — in zwei Reihen neben-, nicht auf zwei Gestellen übereinander — stehenden bekränzten Krügen, die den freien Raum links füllen, noch mehr betont ist.

Das zweitälteste Prinzeßchen sitzt auf dem Schoß der sie mit beiden Händen festhaltenden Mutter, und macht sie darauf aufmerksam, wie der Vater die älteste Schwester herzt und küßt. Das Kleinste hat sich auf dem Arm der Mutter aufgerichtet und spielt mit einer von ihrer Perücke herabhängenden goldenen Königsschlange. Besonders abwechslungsreich sind also die Motive nicht, in denen die beiden Künstler des Berliner und des Kairener Bildes die Prinzessinnen verwenden: die älteste empfängt vom Vater eine Liebkosung oder ein Geschenk, die zweite macht die Mutter darauf aufmerksam und die jüngste spielt an einem Schmuckstück.

Abgesehen vom allgemeinen Vorwurf sind die Unterschiede im einzelnen zwischen den beiden Bildern nicht gerade groß. Der Sessel des Königs hat eine einfachere Form, die übrigens ebenfalls, wie der oben (S. 5) beschriebene, im Grabe des Tut-ʿanch-amun vertreten ist, die Perücken des Königs und der Königin sind reicher geziert, die des Königs mit einem Schlangenreifen[1], die der Königin durch ein umgelegtes Band, an dem auch Königsschlangen angebracht sind[2]. Dafür fehlen die beiden breiten Halskragen. Sonst geht die Übereinstimmung so weit, daß man gezwungen ist, für beide Bilder die gleichen Vorlagen für die Einzelheiten anzunehmen. Man vergleiche nur einmal die Zeichnung der Körper und der Kleidung des Königspaares von den Füßen bis zur Achselhöhe, kaum eine Linie läuft da verschieden. Auch die Beischriften sind so gut wie gleich. Nur ist die des Königs dieses Mal, da hinter seiner Perücke noch Platz dafür war, nicht fortgelassen gewesen, wie ihr Rest unter der abgebrochenen Ecke oben links zeigt, und die der Königin hat noch den hübschen Zusatz *„möge sie immer jung bleiben!“*.

Die Künstler der beiden Bilder haben also vielleicht sogar unter Benutzung gleicher Vorlagen in Vorwurf und Aufbau einander ähnliches schaffen wollen; aber wenn zwei dasselbe tun, —.

Bei dem Künstler des Kairener Altarbildes sitzt jeder Strich, der Schöpfer des Berliner Bildes hat sich doch öfter vertan. Bei den Köpfen des Königspaares hat er sich gewaltig im Maßstab vergriffen. Sie sind etwa um ein Viertel zu groß. Die wild flatternden Bänder legen mir die Vermutung nahe, daß er diese Köpfe aus einer Vorlage entnommen haben könnte, die das Königspaar bei einer Ausfahrt auf schnellem Rennwagen zeigte[3].

Auch der Aufbau des Ganzen ist, trotz des gleichen Umrisses, bei ihm weniger glücklich als bei dem andern, der es verstanden hat, die Gruppe geschlossener erscheinen zu lassen, und sie eng in ihren Rahmen hineinsetzte.

Die Stellung der Füße ist auf dem Berliner Bilde entweder nicht überlegt oder an dieser Stelle die Vorzeichnung nicht richtig nachgeschnitten, sonst dürfte wohl bei der Königin nicht das Stuhlbein die Fußbank und der Fuß das Stuhlbein überdecken, und auch beim König ist dieselbe Stelle zum mindesten unaufmerksam behandelt. Das — nicht die zuerst gerügten Fehler im Aufbau und Maßstab — mögen Kleinigkeiten sein, über die der Ägypter vielleicht hinwegsah, aber mir ist der ägyptische Künstler, der auch solche immerhin störenden Unüberlegtheiten vermeidet, doch der bessere Künstler. Lassen wir aber selbst die zuletzt

1 Ebenso z. B. de Garis-Davies, El Amarna 6, Bl. 17.
2 Ebenso z. B. de Garis-Davies, El Amarna 6, Bl. 29 u. ö.
3 Vgl. de Garis-Davies, El Amarna 1, Bl. 10, 17; 4, Bl. 20, 22 u. ö.

erwähnten Kleinigkeiten beiseite und sehen wir nur auf das Große: dem Meister des Kairener Altars gebührt unbestreitbar die Palme vor dem des Berliner Reliefs.

Beide Stücke scheinen mir übrigens noch enger zusammenzugehören als nur durch die Ähnlichkeit der Darstellung, ich möchte behaupten, daß das Berliner Stück auch von einem Klappaltare herrührt, und daß ihm heute nur die Umrahmung mit ihren Inschriften fehlt[1], die man sich sehr gut besonders gearbeitet, möglicherweise aus vier Stücken zusammengesetzt, denken kann. Ein für größere Ausführung angefertigtes Modell scheint es nicht zu sein, sonst würden sich wahrscheinlich auf ihm Spuren des diesen meist[2] aufgezeichneten Liniennetzes finden, das sowohl für den Entwurf wie für die Vergrößerung bei den ägyptischen Künstlern gebräuchlich war.

Darstellungen des Familienlebens des Königs wie die vorliegenden kommen nämlich auch in großer Ausführung in der Tell el-Amarna-Zeit[3] häufiger vor, man erinnere sich nur der allgemein bekannten aus den Gräbern[4] und Häusern[5] von Tell el-Amarna. Es sind dafür eine ganze Anzahl verschiedener Vorwürfe gebräuchlich gewesen, die man, soweit sie nicht in N. de Garis-Davies' Veröffentlichung der Gräber von Tell el-Amarna gegeben sind, in einem Anhange zu diesem Abschnitt abgebildet finden wird.

Der Vorwurf, den das Kairener Klappaltarbild so vorzüglich wiedergibt, scheint aber unter diesen zahlreichen „Familienbildern" sich einer ganz besonderen Beliebtheit erfreut zu haben, wohl weil er zuerst auf einem besonders schönen Urbild, vielleicht von der Hand eines damals sehr berühmten Künstlers, ausgeführt worden war, oder weil er mehr wie andere beim Könige Gefallen gefunden hatte. Daher mag es wohl auch kommen, daß uns dieser Vorwurf noch mehrmals entgegentritt. Einmal ist er auf einem großen Wandbilde mit halblebensgroßen Figuren erhalten. Es ist zwar davon nur ein einen Ausschnitt des Bildes tragender Block (Abb. 11) auf uns gekommen, aber dieser Ausschnitt genügt, danach dieses zweite Bild der „Beschenkung der Prinzessinnen" zu ergänzen.

Der Block — es ist weißer Kalkstein — wurde im Winter 1889/90 in einem Grabe bei Illahun[6], am Eingange des Faijum, verbaut gefunden. Man darf wohl annehmen, daß er ursprünglich in irgendeinem Gebäude von Medinet Ṛuräb saß, wo ausgedehnte Bauten der Zeit Amenophis' IV.[7] — wahrscheinlich der Palast, der der Königinmutter Teje als Witwensitz[8] gedient hat — nachweisbar sind, in denen auch der berühmte Porträtkopf der Königin Teje gefunden wurde.

Ein Vergleich des Ausschnitts mit dem entsprechenden aus dem Altarbild (Abb. 12) zeigt, daß zwar der Vorwurf derselbe, die Ausführung aber eine andere war. Daß das Wandbild denselben Vorgang seitenverkehrt im Verhältnis zum Altarbild zeigt, ist ebensowenig von Belang, wie etwa kleine hier in der größeren Ausführung angebrachte Einzelheiten, die bei dem kleineren Altarbild fehlen mußten, z. B. die der Königin auf die Arme tätowierten Namen der Sonnenscheibe. Wohl aber ist der nicht unbedeutende Unterschied im Aufbau

1 Die Platte könnte sogar erst nach ihrer Auffindung des heimlichen Fortschaffens wegen von Raubgräbern aus dem Rahmen herausgeschlagen worden sein, wobei sie der Länge nach durchgebrochen ist (mit genau anpassenden Bruchflächen!) und ihre linke obere Ecke verloren hat.

2 Vgl. das Modell aus dem Prinzessinnengrabe im Museum zu Kairo (Borchardt, Kunstwerke aus dem Kair. Mus., Bl. 27).

3 Aus späterer Zeit vgl. die Bilder Ramses' III. beim Brettspiel mit Damen seines Harems in den oberen zum Palast gehörigen Räumen des Hohen Tores von Medinet Habu (Hölscher, Hohes Tor 44, 45).

4 Z. B. de Garis-Davies, El Amarna 2, Bl. 32; 3, Bl. 4, 6 u. 34; 4, Bl. 10.

5 Z. B. Petrie, Tell el-Amarna Bl. 1, 12, jetzt besser de Garis-Davis in Journ. egypt. archaeol. 7 (1921), Bl. 1 u. 2.

6 S. Flinders Petrie, Illahun Bl. 24, 10 u. S. 20. Für die mir in zuvorkommendster Weise zur Verfügung gestellte Photographie, nach der Abb. 11 hergestellt wurde, habe ich dem University Museum in Philadelphia zu danken.

7 S. Borchardt, Porträtkopf der Königin Teje S. 3 u. Abb. 2.

8 S. ebd. S. 20.

wichtig. Die Königin war hier nämlich nicht sitzend, sondern stehend dargestellt, sie hält auf der einen Hand die jüngste der drei Prinzessinnen, die durch die Inschrift neben dem Oberarm der Königin mit ihrem Namen ʿAnch-s-en-pa-aton bezeichnet ist. Die freie Hand legt die Königin auf die Schulter der vor ihr stehenden Ältesten. Die Zweite wird vermut-



Abb. 11. Reliefbruchstück von Illahun.
$^1/_5$ nat. Größe.

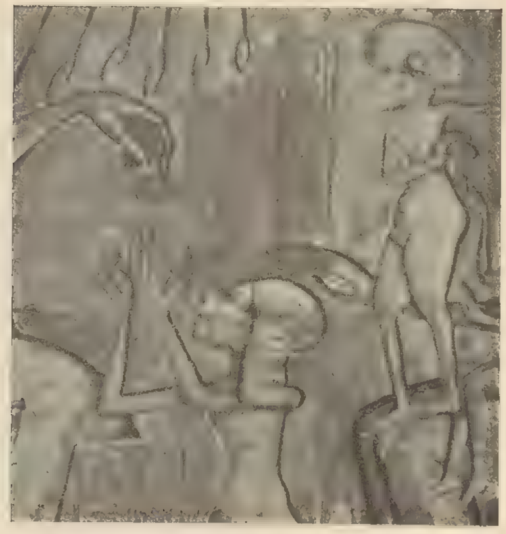


Abb. 12. Ausschnitt aus dem Klappaltarbilde.
Nat. Größe.

lich mehr links neben der Königin dargestellt gewesen sein. Vom König ist nichts erhalten, nur der Ohrring, den er der Ältesten hinhält, und der die bekannte Form[1] besonders deutlich zeigt, ist in der rechten oberen Ecke des Blockes sichtbar. Man wird den König sich sitzend zu denken haben, ganz wie auf dem Altarbilde; falls er stehend dargestellt worden wäre, würde, wie aus der Höhenlage des Ohrringes zu schließen ist, zwischen seinem Unterkörper und der Prinzessin zu viel Raum zu füllen gewesen sein. Die Prinzessin steht hier

1 S. Abb. 3 S. 8.

schon etwas weiter vom Könige ab als auf dem Altarbilde, deshalb hat der Künstler ihr auch eine den Raum besser füllende Handhaltung gegeben. Die Inschrift vor ihr wird er auch wohl nicht so sehr zwischen sie und den König haben einzwängen müssen wie auf dem Altarbilde.

Dieser Vorschlag für die Ergänzung des zweiten Entwurfs der „Beschenkung der Prinzessinnen", des Entwurfs mit sitzendem König und stehender Königin, war längst geschrieben, als ein weiteres Stück zeigte, daß die vorgeschlagene Ergänzung richtig ist. Als ich die im Anhange zu diesem Abschnitt gegebenen Familienbilder zusammenstellte, rief mir Direktor Schäfer ein im Britischen Museum befindliches Bruchstück[1] eines solchen wieder ins Gedächtnis, das sich dann bei näherer Besichtigung als zu einer dritten „Beschenkung der Prinzessinnen" gehörig auswies (Abb. 13[2]).

Es ist die rechte, oben leider auch nicht ganz vollständige Seite eines Altarbildes mit angearbeitetem Rahmen, das vollständig einmal rd. 5/7 so groß war wie das Kairener. Es kann kein Zweifel sein, daß wir hier, was die Verwendung betrifft, zum Kairener Klappaltarbilde ein Gegenstück vor uns haben, das aber in der bildlichen Darstellung, wie wir gleich sehen werden, an Stelle des Tell el-Amarna-Entwurfs den von Medinet Ṛurāb zeigt.

Der König sitzt hier auf einem Stuhl mit Lehne und Löwenfüßen, ähnlich mit der einen Hand aufgestützt[3] wie auf dem Kairener Bilde, auf dem aber dem Künstler die Wiedergabe dieser Haltung[4] wesentlich besser gelungen ist. Die Tracht weicht nur unbedeutend von der auf dem anderen Bilde ab, an Stelle der hohen Perücke dort trägt der König hier über dem unsichtbaren Haarbeutel, von dem nur die Enden des roten Bindebandes hinten heraussehen, eine kurze, auch blau gemalte Löckchen-Perücke mit umgelegtem Bande. Das Gürtelband des weißen Schurzes hat hier lange anstatt dort kurze Enden. Die vor ihm stehende Prinzessin[5], von der nur die in der Art wie auf dem Medinet Ṛurāb-Bilde gehaltenen Hände sichtbar sind, hält eine jedenfalls goldene Schale mit Fuß empor, die sie wohl soeben von

1 Nr. 24431 s. Guide to the third and fourth Egyptian rooms, Ausgabe von 1904, Abb. auf S. 100; vgl. Mittlg. d. D. O.-G. Nr. 52 (Okt. 1913), S. 27.

2 Die Vorlage für diese Abbildung ist eine Photographie, die ich ebenso wie die Angaben über Farben usw. Col. H. G. Lyon's Güte verdanke. Das Stück ist 1891 erworben, als ein Grab in Tell el-Amarna erbrochen und geplündert worden war. Ich möchte jedoch die Herkunft aus einem Grabe bezweifeln. Ein anderes zur Zeit nicht nachweisbares Bruchstück davon, und zwar das oben rechts, soll der Maler Henry Wallis (†) gerettet haben.

3 Die Haltung ist so zu denken, daß der Arm vor der Lehne liegt, nicht etwa über sie gelegt ist, und daß die Hand sich auf das Kissen neben, nicht hinter dem König, stützt.

4 Dieselbe Haltung zeigt auch noch ein Denksteinbruchstück (Abb. 14) aus Tell el-Amarna Haus N 50, 22, jetzt Berl. Mus. Nr. 22264, über das hier doch einige Worte gesagt werden müssen, sei es auch nur, um festzustellen, daß es trotz der Übereinstimmung in der Haltung des Königs nicht zu der Gruppe der Bilder der „Beschenkung der Prinzessinnen" gehört.

Die Kalksteinplatte ist 0,056 m dick und an der Seite flach gerundet. Es war also kein Klappaltarbild, sondern ein Denkstein, der aber möglicherweise auch als Altarbild dienen sollte. Die Breite betrug nur etwa 0,18 m, was man aus der leicht festzustellenden Mittellinie ungefähr schließen kann. Es ist also vor dem sitzenden Könige nicht viel Platz für die Darstellung etwa der ganzen übrigen Familie, vielmehr kann dort nur die Königin gestanden haben, von der auch noch ein Rest eines kurzen Schurzes — etwa wie der des Königs bei de Garis-Davies, El Amarna 6, 3, 26 und 40 — den Knieen des Königs gegenüber erhalten ist. Die beiden Reste von Königsschildern vor dem Ellenbogen des Königs rühren auch nicht etwa vom Namen einer Prinzessin her, die vielleicht vor dem Könige gestanden haben könnte, es sind vielmehr die Namen des Königs selbst.

Da der König eine blaue Schale in der erhobenen Hand hält, so ist das Bild wohl nur nach dem Muster der bekannten Trinkszenen zu ergänzen, bei denen die Königin dem König Wein eingießt — vgl. oben Abb. 5, S. 9 und de Garis-Davies, El Amarna 2, 32 und 46.

Eine hübsche Wiedergabe dieser Trinkszene ist jetzt auch im Grabe des Tut-ʿanch-amun auf einem vergoldeten Schrein — Illustrated London News vom 29. 9. 23 S. 562 — gefunden worden. Hier gießt die Königin dem König Wein in eine Schale mit sogenannten „aufgesetzten Randverzierungen", was auch meines Wissens noch einmal in einem thebanischen Wandgemälde vorkommt. Da das Trinken aus Schalen mit aufgesetzten Randverzierungen unmöglich ist, so ist damit der Streit, ob so dargestellte Schalen „Schalen mit Innenverzierung" (Borchardt in Ztschr. f. äg. Spr. 31 [1893], 1ff.) oder solche mit „aufgesetzten Randverzierungen" sind (Schäfer in Sethe's Untersuchungen Bd. 4) zugunsten der ersteren Ansicht entschieden.

5 Der Anfang ihres Titels „*die leibliche Tochter des Königs* . . ." ist vor ihr noch erkennbar.

ihrem Vater erhalten hat[1], eine Schale, wie sie der König bei den bekannten feierlichen Empfängen in und vor dem Palaste den hohen Würdenträgern seines Hofes zusammen mit Schmuckstücken — Halskragen, Ringen u. ä. — zu schenken pflegte.

Wir haben es also hier mit einer in einer Einzelheit geänderten Darstellung der „Beschenkung der Prinzessinnen" zu tun. Auf den beiden anderen Bildern erhalten sie Schmuck, hier goldene Schalen, beides Geschenke, ganz wie sie die höchsten Beamten als besondere Auszeichnung auch bekamen[2]. Wir müßten die Szene also wohl genauer als „Verleihung des Goldes an die Prinzessinnen" bezeichnen. In der Neuzeit werden ja auch die höchsten Orden, die nur ergraute Beamte zu erhalten pflegen, Prinzen von Geblüt schon in die Wiege gelegt.

Abb. 13.



Abb. 14.



Abb. 13. Stück eines Altarbildes. 1/2 nat. Größe. Brit. Mus. Nr. 24431.

Abb. 14. Stück eines Denksteins. 1/2 nat. Größe. Berl. Mus. Nr. 22264.

Die auf dem Stücke des Britischen Museums wie auf dem Kairener blaugrün ausgemalten Inschriften können wir hier übergehen, sie geben nichts Neues oder sonstwie Wichtiges. Die strahlende Sonnenscheibe oben ist aber doch einiger Beachtung wert. Sie gibt uns nämlich die Mittelachse des Ganzen an und somit die Möglichkeit, die gesamte Bildgröße zu erschließen: die Bildfläche hatte dieselben Verhältnisse wie die des anderen Klappaltarbildes. Auf diesem geht die Mittellinie des Ganzen, die durch die Königsschlange und den lotrechten mittleren Strahl der Sonnenscheibe festgelegt ist, in einiger Entfernung vor den Knien des Königs dicht vor dem Gesicht der Prinzessin vor ihm durch, auf dem Bruchstück des British Museums aber, auf dem der lotrechte Strahl die Mittellinie angibt, geht sie nahe an den Knien des Königs vor der Schale

1 Vielleicht goß der König hier in die Schale auch Wein, worauf seine Armhaltung und ein nicht ganz klarer Strichrest über der Schale gedeutet werden könnten, oder er reichte ein weiteres Geschenk hin (??).

2 S. oben S. 4. Über das hohe Alter dieser Art von Auszeichnung, die den späteren Ordensverleihungen entsprach, s. Borchardt, Grabdenkm. d. Königs Śa'ḥu-re' 2, 61 ff. „Verleihung des Goldes, Empfangen des Goldes, Belohnungen geben."

und noch weit vor den Fingern der am meisten vorgestreckten Hand der Prinzessin vorbei. Es ist also hier hinter der Prinzessin kein Platz mehr für die etwa sitzend zu ergänzende Königin, vielmehr ist es sicher, daß auf diesem Bilde die Königin stand, ganz wie auf dem Bilde aus Medinet Ruräb. Es sind also unter den bis jetzt bekannten Bildern der „Beschenkung der Prinzessinnen" zwei verschiedene Auffassungen nachzuweisen, eine mit sitzendem Könige und stehender Königin, wovon zwei Ausführungen in Bruchstücken erhalten sind, und eine, wie mir scheint, im Aufbau bessere, bei der beide Eltern sitzend dargestellt waren.

Dieser Unterschied im Aufbau kann bei der festgestellten Gleichheit der Verhältnisse der Bildfläche nicht dadurch bedingt sein, daß die Künstler etwa ihren Aufbau in Rahmen von verschiedenen Verhältnissen hineinzusetzen hatten. Wohl aber kann er darauf zurückgehen, daß entweder den Künstlern zwei Urbilder vorlagen — denn wir werden doch nicht annehmen können, daß von den drei auf uns gekommenen Bildern gerade eines die allererste Ausführung des Vorwurfs war —, oder daß der eine von ihnen das Urbild in freier Umarbeitung wiedergegeben hat.

Fragt man sich nun, wie dieses mögliche Urbild wohl ausgesehen haben könne, so ist vorerst eine Vorfrage zu beantworten, nämlich die: was haben die Künstler denn eigentlich darstellen wollen? Diese Frage wird, nachdem wir die Bilder nun seitenlang beschrieben und besprochen haben, merkwürdig erscheinen, aber nur für den, dem die Eigenart altägyptischer Zeichenkunst nicht geläufig ist. Bei der Beschreibung des Altarbildes — für den anderen Entwurf gilt mit den nötigen Änderungen das gleiche — haben wir nämlich bisher, genau genommen, nur gesehen, wie der Künstler seinen Vorwurf wiedergegeben hat. Bei einem neuzeitlichen, nach den Sehregeln des menschlichen Auges gefertigten Schaubilde wird der Beschauer ohne große Findigkeit den dargestellten Gegenstand, hier die Familiengruppe, in seinem Geiste wiedererstehen lassen können, denn Maler und Beschauer sehen gleich und bekommen also von dem Bilde den gleichen, sich auch wieder in Gleiches umsetzenden Seheindruck. Bei einem altägyptischen Bilde, selbst aus der in vielen Dingen recht fortgeschrittenen Zeit von Tell el-Amarna, ist das nicht so einfach. Der ägyptische Maler setzt nämlich sein Bild aus dem zusammen, was er seinem Verstande nach als dazugehörig kennt. Es ist also nicht gesagt, wird sogar vielfach nicht zutreffen, daß der Beschauer sich nun mit seinem Verstande nach dem Bilde die Wirklichkeit wieder so zusammensetzt, wie der Maler es gewollt hat. Der Beschauer wird also zwar stets sehen, wie der Maler etwas dargestellt hat, aber damit noch lange nicht wissen, was er hat darstellen wollen. Es fehlt eben in der ägyptischen Malerei das einzige Mittel, das wir haben, um dem Beschauer den gleichen Eindruck zu übermitteln, den der Maler beim Malen hatte, nämlich die Darstellungsweise nach den Sehregeln unserer Augen. Bei unserer heutigen Darstellungsweise sind Sinnestäuschungen möglich, bei der ägyptischen die weit häufigeren, oft unvermeidlichen Verstandestäuschungen, die besonders leicht auftreten werden, wenn, wie in unserem Falle, Maler und Beschauer durch Jahrtausende getrennt sind.

Die Frage, was der Künstler hat darstellen wollen, ist leichter gestellt als beantwortet. Ich kann daher auch nur die mir wahrscheinlichst erscheinende, wie ich glaube, befriedigende Antwort geben. Es scheint mir, als ob dem Künstler eine Gruppe vorgeschwebt hat, in der König und Königin nebeneinander vor dem Beschauer, dem sie die Gesichter zuwenden, sitzen. Die älteste Prinzessin steht zum Vater gewandt am Knie der Mutter, von deren Rechten geschützt.

In der Ansicht, die wir heute bei der Wiedergabe einer solchen Gruppe erwarten würden, sind nur dargestellt: die Matte am Boden, die beiden dicht an dicht stehenden Fußbänke und die älteste Prinzessin. Alles übrige ist sozusagen auseinandergeklappt, und zwar so, daß das Ganze den spiegelgleichen, nach der Mittellinie gerichteten Aufbau ergibt.

Es ist derselbe Aufbau, den wir im Alten Reiche oft bei der Darstellung hinter dem Speisetisch sitzender Paare Verstorbener[1] sehen, die auch keineswegs als sich gegenübersitzend und von der Seite gesehen zu verstehen sind, sondern in der Vorstellung des Malers und des Beschauers selbstverständlich den in Verehrung auf das Bild zutretenden Hinterbliebenen anblicken sollen. Daß sich, vielleicht sogar häufiger, auch die andere Darstellung findet, bei der das Paar in Seitenansicht nebeneinander auf der einen Seite des Speisetisches abgebildet wird, und daß dies auch in den Bildern in den Gräbern von Tell el-Amarna[2] so vorkommt, ist selbstverständlich. Dann wird aber meistens im Aufbau des Bildes ein Gegenstück zu den an der einen Seite Sitzenden auf der anderen vorhanden sein[3].

Bei unserem Altarbild hätte eine einseitige Anordnung dem Künstler den schönen Aufbau seines Bildes erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht, er wählte also diese spiegelgleiche Anordnung und dachte sich doch dabei, daß die Dargestellten den Beschauer anblicken. Ein Anbetungsbild ist eben nicht anders möglich, als daß die auf ihm dargestellte verehrte Person aus dem Bilde heraus auf den Beter vor ihm blickt.

Wird diese mit größter Wahrscheinlichkeit richtige Antwort auf die Vorfrage „was hat der Künstler darstellen wollen?“ angenommen, so beantwortet sich die nach dem Urbilde oder den Urbildern unserer Darstellungen von selbst. Dann ist das Urbild eine Rundskulptur[4] gewesen. Man darf es sich etwa so denken: aus einer Kapelle[5] blickt, sobald die Türen geöffnet sind, die in farbigem Stein ausgeführte Gruppe des Königspaares, er rechts, sie links sitzend — oder er sitzend, sie neben ihm stehend —, von den Kindern umspielt, den Anbetenden an; von der Hinterwand der Kapelle oben leuchtet die Sonnenscheibe herab. Solche Kapellen mit vielleicht besonders berühmten Familiengruppen[6] mag es im Tempel der Sonnenscheibe gegeben haben.

Sie dienten als Vorlagen für die Klappaltarbilder auf den Hausaltären.

Den Namen Klappaltarbild, mit dem unser Fund schon fast von Anfang an bezeichnet worden ist, werden wir hier zum Schluß noch begründen müssen. Daß das die Sonnenscheibe mit ihren königlichen Abkömmlingen darstellende Bild für irgendeine Art der Verehrung oder Anbetung bestimmt war, und daß es durch ein Türchen je nach Bedürfnis gezeigt oder verhüllt werden konnte, ist ohne weiteres klar. Damit ist der Vergleich mit späteren, nicht ägyptischen Klapp- und Flügelaltarbildern gegeben, und die Frage drängt sich auf, wie dieses Klappaltarbild aufgestellt war. Die späteren stehen im Gebrauch über der oberen Hinterkante eines Altars, vor den der Betende tritt. Da die Ägypter wohl gelegentlich kniend,

1 Z. B. Wreszinski, Atlas zur altägypt. Kulturgesch., Bl. 383.

2 S. de Garis-Davies, El Amarna 3, Bl. 4, 6 u. 34.

3 So in de Garis-Davies, El Amarna 3, Bl. 4 u. 6 die vielleicht auch neben dem Königspaare sitzende Königinmutter Teje. Das Bild ebd. Bl. 34 ist unvollständig.

4 Bei einer anderen Art von Darstellungen kommt eine ähnliche Übersetzung von der Rundskulptur in die Malerei vor. Die beiden bisher bekannten Gruppen des einen Feind niederschlagenden Königs (Kairo 45152 s. Legrain, Statues et statuettes [Cat. gén. du Musée du Caire] 2, Bl. 15 u. Berl. Mus. Nr. 1883, kleine Elfenbeingruppe) zeigen beide Personen gleichgerichtet, im Bilde sind sie oft einander entgegengerichtet (z. B. Berlin 21685 s. Mittlg. d. D. O.-G. Nr. 55 [Dez. 1914] Bl. 5 u. Täfelchen des Wdi-mu s. Spiegelberg in Zeitschrift f. äg. Spr. 35 [1897] S. 8).

5 Vgl. die häufig vorkommenden Kapellen mit Götterbildern, die von Weihenden auf ihren Statuen vor sich gehalten werden, oder die Kapelle mit Königsstatuen in Kairo Nr. 42022 (Legrain, Statues et statuettes [Cat. gén.] 1, Bl. 13).

6 Bilder nach anderen Gruppen in Rundskulptur lassen sich in Tell el-Amarna auch nachweisen. Der sog. „küssende König“ (Mittlg. d. D. O.-G. Nr. 52 [Okt. 1913], Bl. 2) kommt auf Siegelabdrücken aus unseren Grabungen vor (z. B. Berl. Mus. Nr. 21331 aus Haus P 47,2) und die Familienszene „Königin, dem König den Halskragen umknüpfend“ (Berl. Mus. Nr. 14511 s. Amtl. Ber. 34. Jahrg. S. 138 Abb. 69 u. unten Abb. 19 S. 26) scheint es auch in Rundskulptur gegeben zu haben, wie zwei von unseren Funden, die aber zu verschiedenen Kunstwerken gehören, dartun: eine über die Stuhllehne hängende linke Hand (Berl. Mus. Nr. 22267) aus Haus O 49, 20 und ein scharf geknickter rechter Arm (Berl. Mus. Nr. 22062) aus Haus O 49, 12, beide von bemalten Kalksteinfiguren etwa derselben Größe wie der „küssende König“. (S. unten S. 25 ff.)

aber nicht kriechend beten, so kann bei ihnen das Altarbild, namentlich wenn man an seine verhältnismäßig geringe Höhe denkt, auch nicht auf der Erde gestanden haben. Es galt also in den Häusern, da für den Tempel die Ausführung wohl zu klein war, Umschau nach vielleicht vorhandenen geeigneten erhöhten Plätzen zu halten, auf denen solche Altarbilder gestanden haben könnten. Eine zweite Möglichkeit, nämlich die der Aufstellung in Wandnischen, war von vornherein ausgeschlossen, da Spuren von solchen, trotzdem die Mauern in den meisten Fällen noch hoch genug anstehen, bisher in keinem der vielen von uns ausgegrabenen Häuser nachweisbar sind.

Die gesuchten erhöhten Plätze waren schnell gefunden[1]. In einer ganzen Reihe von Häusern hatten sich bis dahin von uns nicht gedeutete, etwa sitzhohe, an Wände gelehnte klotzförmige Ziegeleinbauten, gelegentlich mit kleinen Treppchen davor, gefunden. Im Augenblick, wo das Klappaltarbild als solches erkannt war, sahen wir, daß diese Klötze bei ihrer uns unverantwortlicherweise nun erst auffallenden Ähnlichkeit mit großen ägyptischen Altären[2] eben als Hausaltärchen zu erklären waren. Dazu kam noch, daß auch Tempelaltäre mit darauf aufgestellten „Stelen" aus Abbildungen[3] längst bekannt waren.

Eine Liste der Hausaltäre aus den deutschen Grabungen mit Angaben über ihre Lage im Hause soll hier folgen:

In Haus Q 46,1 Raum 10 an der Ostwand des „quadratischen" Zimmers[4] Altar mit Spur der Treppe;

Haus Q 46,3 Raum 13 an der Ostwand des „quadratischen" Zimmers Altar ohne Treppe mit Resten weißen Gipsputzes;

Haus R 46,2 Raum 6 an der Ostwand der „tiefen"[5] Halle Altar ohne Treppe mit Wandung oben und mit weißen Putzresten;

Haus P 47,5 Raum 22 an der Südwand der „tiefen" Halle, dem Eingange gegenüber, Altar mit Treppe und weißen Putzresten;

Haus P 47,7 Raum 8 an der Ostwand der „tiefen" Halle Altar ohne Treppe;

Haus P 47,22 Raum 17 an der Ostwand eines kleinen Raumes östlich neben der „tiefen" Halle, der Tür gegenüber, Altar mit Treppe und Wandung oben, auch zu beiden Seiten der Treppe, sowie rechts und links vom Antritt (Abb. 15);

Haus P 47,23 Raum 6 an der Ostwand der „tiefen" Halle, dem Eingang gegenüber, Altar mit Treppe, Rest ihrer Wandung und weißen Putzresten;

Haus Q 47,23 Raum 25 an der Ostwand des Hauptraums eines kleinen Hauses[6] Altar(?) ohne Treppe, darauf halbrunde Standspur;

Haus O 48,11 Raum 6 an der Südwand der „tiefen" Halle, dem Eingang gegenüber, Altar ohne Treppe;

Haus P 48,2 Raum 5 an der Nordwand der „tiefen" Halle[7], deren Eingang ausnahmsweise von Westen ist, Altar mit Treppe;

1 S. Mittlg. d. D. O.-G. Nr. 52 (Okt. 1913), S. 28.

2 Erhaltene z. B. mit Treppen: in Dêr el-baḥri, Karnak und Tell el-Amarna; abgebildete z. B. bei de Garis-Davies, El Amarna, und zwar mit Treppen: 1 Bl. 12, 25, 27, 28, 2 Bl. 18, 3 Bl. 8, 10 u. 14; ohne Treppen: 2 Bl. 18 u. 3 Bl. 30, desgl. aus Holz: 4 Bl. 15, 16 u. oft.

3 S. de Garis-Davies, El Amarna 1 Bl. 11, 25, 33 u. 2 Bl. 19, 6 Bl. 20; auch die auf Altären aufgestellten Feldzeichen (ebd. 6 Bl. 20, 30) wären zu vergleichen.

4 „Quadratisches" Zimmer bezeichnet vorläufig ein bestimmt gelegenes größeres Wohnzimmer im hinteren Teile der besseren Wohnhäuser (s. Borchardt, das altäg. Wohnhaus, in Ztschr. f. Bauwesen 1916 Sp. 531/2). Sein Eingang ist meist von Norden her.

5 „Tiefe" Halle bezeichnet das große Wohn- und Eßzimmer (s. Borchardt ebd. Sp. 531). Auch sein Eingang liegt gemeinhin in seiner Nordseite. In normalen Fällen sind die Vorderseiten der Häuser nach Norden gewandt.

6 Alle übrigen hier genannten Häuser sind sog. „bessere" Häuser.

7 Im gleichen Raum wurde die unfertige Gruppe des „küssenden Königs" und eine ebenfalls unfertige Statuette der Königin, eine Opfertafel haltend, gefunden.

Haus O 49,16 Raum 3 an der Südwand der „tiefen" Halle, dem Eingang gegenüber, Altar mit Treppe;

Haus O 49,17 Raum 9 an der Nordwand eines kleineren Raumes östlich neben der „tiefen" Halle, Altar mit Treppe;

Haus P 49,13 Raum 17 an der Nordwand des Schlafzimmers, gegenüber der Bettnische, Altar ohne Treppe[1];

Haus P 49,15 Raum 11 an der Südwand des „quadratischen" Zimmers, gegenüber dem Eingang, Altar mit Treppe und Wandungen neben deren Antritt;

Haus M 50,1 Raum 9 an der Ostwand eines kleinen Raumes östlich neben der „tiefen" Halle, der Tür gegenüber, Altar in ganzer Breite des Raumes (1,50 m) mit Treppe;



Abb. 15. Altar aus Ziegeln in Haus P 47,22.

Haus M 51,1 Raum ohne Nr., an der Nordwand des Hauptraumes[2] neben der Tür rechts vom Eintretenden.

Diese Liste zeigt, daß die Altäre stets an hervorragender Stelle im Hause stehen, meist in der „tiefen" Halle, dem Wohn- und Speisezimmer, an der Ostwand[3], oder auch in einem diesem Hauptraum östlich anliegenden besonderen kleinen Zimmer, sodaß der vor den Altar Tretende sich der aufgehenden Sonne zuwendet. Gelegentlich steht der Altar auch in der „tiefen" Halle dem Eingang gegenüber oder gegenüber dem Platze des Hausherrn, der meist vor der Hinterwand der „tiefen Halle" seinen etwas erhöhten Sitz hatte, manchmal auch im „quadratischen" Zimmer, dem zweiten Wohnraum.

An einer Stelle wurde auch zu dem Altar das auf ihn gehörige Kapellchen[4] gefunden, nämlich in Haus Q 46,3 in Raum 11, der „tiefen Halle". Es ist nur 0,175 auf 0,24 m groß, hat ungefähr die Form unseres Klappaltarbildes, von dem wohl einst aufgemalt gewesenen Bilde selbst ist nichts mehr zu sehen. Der Altar dazu steht im anschließenden

1 Vielleicht nur Rest eines gemauerten Tisches zum Ablegen von Kleidern.

2 Dieses Haus ist wohl das Dienerinnenhaus (s. Borchardt a. a. O. Sp. 522 u. 537) zu M 50, 1 und hat als solches nicht die bei den Haupthäusern übliche Grundrißanordnung.

3 In P 48,2 steht der Altar so, daß er, wenn das ausnahmsweise nach Westen gerichtete Haus die übliche Nordrichtung hätte, richtig an der Ostwand stände. Hier ist also die übliche Anordnung — Altar in der „tiefen" Halle links vom Eintretenden — trotz der Drehung des Grundrisses beibehalten.

4 Fundliste 12/13 843. Tgb. 12/13 S. 157.

„quadratischen" Zimmer, Raum 13[1], er hat 0,32×0,32 m Grundfläche und stand bei der Ausgrabung noch 0,25 m hoch. Hier haben wir also Altärchen und Altarbild noch zusammen gefunden. Aus der verhältnismäßig großen Anzahl der erhaltenen Hausaltäre können wir außerdem den Schluß ziehen, daß auf ihnen aufgestellte „Heiligenbilder" wohl in keinem besseren Hause fehlten. Bewohner einfacherer Häuser werden sich wohl mit einem „Heiligenbilde" ohne Altar davor begnügt haben.

Ein Zweifel an der Zugehörigkeit unseres Klappaltarbildes zu einem der Hausaltäre der Stadt ist also ausgeschlossen. Auf welchem es aber einmal stand, das läßt sich nicht mehr sagen. Ein merkwürdiger Zufall aber will es, daß es gerade auf den besterhaltenen



Abb. 16. Das Klappaltarbild an seiner alten Stelle.
Zeichnerische Wiederherstellung.

Hausaltar, den in Haus P 47,22, genau paßt. Er hat sogar oben längs der Wand eine 0,23 m breite, nur 0,04 m hohe Platte, die dem Bilde vorzüglich als Standfläche dienen konnte. Deshalb habe ich diesen Altar gewählt, um an ihm in einer zeichnerischen Wiederherstellung zu zeigen, wie unser Klappaltarbild einstmals aufgestellt gewesen ist (Abb. 16).

Öffnete man die von der „tiefen" Halle des Hauses in den einen östlichen Nebenraum führende Tür, so hatte man, der aufgehenden Sonne entgegen, sich gegenüber den Altar, der im Kleinen wie die großen Altäre in den Tempeln aussah. Er hat wie diese eine oben abgerundete niedrige Wandung oben und vor sich die flache Treppe gleichfalls mit Wandungen. Zu beiden Seiten des Antritts betonen auch noch seitlich gestellte[2] Wandungsenden dieses

1 S. oben in der Liste.
2 So sind vielleicht auch die erhöht gezeichneten Wandungsenden an den bildlich dargestellten Altären zu verstehen (s. de Garis-Davies, El Amarna 2 Bl. 18 u. ö.). So endende Treppenwangen sind bei den flachen Freitreppen vor den Häusern häufig (M 47,1, 4, 6 u. oft).

Treppchen. Auf dem Altare steht an der Wand das Kapellchen, dessen Tür[1] der Eintretende sich öffnete, um das Altarbild, dem seine Anbetung gelten sollte, vor sich zu haben. Seine Opfer und Blumen legte er auf der Altarfläche vor dem Bilde nieder, für die beim Opfer nötige Sprengung[2] fand er das erforderliche Wasser in dem neben dem Altare eingegrabenen Topf[3], ganz wie die Opfernden im Tempel es in besonders dafür bestimmten langen rechteckigen Becken[4] zur Seite hatten. Da die Gebete zur Sonnenscheibe und ihrem Sohne, dem Könige, wohl stets kniend und mit erhobenen Armen verrichtet wurden[5], so stand unser Bild auf dem niedrigen Altar gerade in rechter Augenhöhe vor dem frommen Beter.

So war unser Altarbild bis zur Verödung der Stadt der Sonnenscheibe nur wenige Jahre an dem ihm bestimmten Platze täglich der Gegenstand gläubiger Verehrung. Ein glücklicher Zufall und vor allem das hohe, feine Können des Künstlers, der es schuf, haben ihm aber die dauernde andächtige Bewunderung kunstverständiger später Geschlechter gesichert.

1 Die beiden Bilder Anbetender auf den Innenseiten der Türflügel sind die einzigen freien, aber wahrscheinlichen Zutaten zu der zeichnerischen Wiederherstellung.

2 Für das Sprengen beim Opfer vgl. de Garis-Davies, El Amarna 1 Bl. 22 u. 2 Bl. 18.

3 In P 47,22 Raum 8 war der Topf noch an der in der Wiederherstellung angegebenen Stelle eingegraben. In den „tiefen“ Hallen, die auch (s. o.) für Aufstellung von Altären in Frage kommen, finden sich häufig solche Töpfe eingegraben, die wir schon längst (Mittlg. d. D. O.-G. Nr. 34 [Sept. 1907], S. 21/3 u. Abb. 14) als für Sprengwasser bestimmt erkannt hatten.

4 Becken beim Altar im Tempel s. de Garis-Davies, El Amarna 1 Bl. 25, 33 u. 2 Bl. 19.

5 S. z. B. de Garis-Davies, El Amarna 1 Bl. 34, wo der Oberpriester der Sonnenscheibe vor deren Namen und denen des Königs und seiner Gemahlin in der beschriebenen Stellung betend dargestellt ist.

Anhang zum Klappaltarbild.

Zusammenstellung anderer Darstellungen der königlichen Familie.

Es wird nützlich sein, zum Vergleich mit dem Bilde der „Beschenkung der Prinzessinnen" hier eine Zusammenstellung der übrigen Familiendarstellungen Amenophis' des Vierten zu geben und die davon, welche nicht in der leicht einzusehenden Veröffentlichung der Wandbilder aus den Gräbern von Tell el-Amarna von N. de Garis-Davies gegeben sind, möglichst auch abzubilden. Dabei sollen nur die eigentlichen Familiendarstellungen, auch die, bei denen das Königspaar ohne die Kinder „familiär" dargestellt ist, aufgezählt werden; Bilder, auf denen die königliche Familie bei feierlichen Empfängen[1], Gebeten im Tempel[2], großen Ausfahrten[3], Begräbnissen[4] und ähnlichen Haupt- und Staatsaktionen[5] zusammen auftritt, wollen wir dabei aber ausschließen.

Die Darstellung von Liebkosungen ist bereits durch das oben (Abb. 10, S. 13) wiedergegebene Relief vertreten, hier mag dazu nur noch bemerkt werden, daß wie dort sogar in Audienzszenen[6] die kleinsten Prinzessinnen auf dem Schoße der Mutter herumspielend abgebildet werden. Diese Anhänglichkeit an die Mutter geht bei den Kleinen so weit, daß sie, wie ein aus den Petrieschen Grabungen stammendes Reliefbruchstück (Abb. 17[7]) zeigt, auf dem der König in einer Laube seine Gemahlin auf wippendem Knie wiegt, selbst in solchen Lagen ihren schwankenden Sitz nicht aufgegeben haben. Dort kniet die eine auf dem Schoß der Mutter, die andere hat etwas höher irgend eine Beschäftigung.

Hierher gehört auch die unfertige Gruppe des „küssenden Königs" (Abb. 18[8]) aus Haus P 48, 2, von der übrigens im „Hause des Werkmeisters" P 47, 3 eine zweite Ausführung in etwa ²/₃-Lebensgröße in Arbeit gewesen sein kann. Wenigstens deuten dort gefundene Bruchstücke aus grau-weißem Granit darauf hin.

Wie der König seiner Gemahlin das Kinn streichelt, eine Liebkosung, die auch sonst öfter (z. B. Abb. 26 auf S. 29) dargestellt wird, ist auf dem schon oben erwähnten Denkstein des Berliner Museums (Abb. 6, S. 9) zu sehen.

Die Bekränzung des Königs (Abb. 19) durch seine Gemahlin, die ihm einen breiten Halskragen aus Blumen umknüpft[9], zeigt ein anderes schönes Berliner Stück, das etwa ein Bildhauermodell für eine Schranke zwischen zwei Säulen sein könnte. Auch dies dürfte ein beliebter Vorwurf gewesen sein, von dem es auch Ausführungen in Rundskulptur gegeben hat. Unter den Funden unserer Grabungen finden sich nämlich zwei Bruchstücke je einer solchen Gruppe. Das eine ist eine kleine Hand aus bemaltem weißen Kalkstein[10], die sicher von einer Statuette herrührt, in der der König in derselben lässigen Haltung wie hier den Arm über die Stuhllehne gelegt hatte. Das andere ist ein ebenso, auch in gleicher Größe

---

1 Z. B. de Garis-Davies, El Amarna 1 Bl. 6. 2 Z. B. ebd. 1 Bl. 22, 25. 3 Z. B. ebd. 1 Bl. 10. 4 Z. B. Legrain, Culte d'Atonou Bl. 10. 5 Z. B. de Garis-Davies 2 Bl. 37. 6 S. ebd. 6 Bl. 17.

7 Flinders Petrie, Tell el Amarna Bl. 1,16. Die Fruchtschale rechts neben dem aus Papyrusstengeln gebildeten Laubenpfosten ist (Flinders Petrie, Dec. art. [1895] S. 69) eine durch kreuzförmige Zwischenwände geteilte Tonschale, eine „Fächerschüssel", wie wir solche in den Häusern noch gefunden haben (z. B. Berl. Mus. Nr. 22117; vgl. die Abb. in Schäfer, Von äg. Kunst² S. 94).

8 Die kleine Dame auf dem Schoße des Königs ist übrigens nicht, wie öfter (Schäfer, Religion u. Kunst von El-Amarna S. 44 u. in Ztschr. f. äg. Spr. 58 [1923], 140) gesagt wird, seine Gemahlin, die über der Stirn doch eine Königsschlange tragen müßte.

9 Jetzt vollständig nachweisbar auf dem einen Stuhle aus dem Grabe des Tut-ʿanch-amun (Illustr. London News v. 29. 9. 23 S. 562) und außerdem auf einem Schrein ebendaher (Illustr. London News v. 22 9. 23 S. 529).

10 Jetzt Berl. Mus. Nr. 22267, aus Haus Q 49,20.



Abb. 20.



Abb. 18.

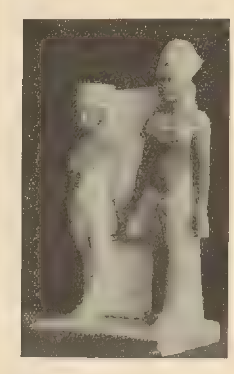


Abb. 21.

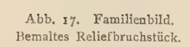


Abb. 17. Familienbild.
Bemaltes Reliefbruchstück.

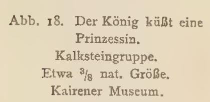


Abb. 18. Der König küßt eine Prinzessin.
Kalksteingruppe.
Etwa 3/8 nat. Größe.
Kairener Museum.

Abb. 19. Familienbild.
Die Königin bekränzt den König.
5/8 nat. Größe.
Berl. Mus. Nr. 14511.



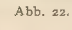


Abb. 22.

Abb. 20. Familiengruppe.
König mit Frau und Tochter lustwandelnd.
Weißer Kalkstein.

Abb. 21. Familiengruppe.
Konigspaar lustwandelnd.
Bemalter Kalkstein.

Abb. 22. Königspaar im Garten.
Buntes Reliefmodell.
Etwa 3/8 nat. Größe.
Berl. Mus. Nr. 15000.

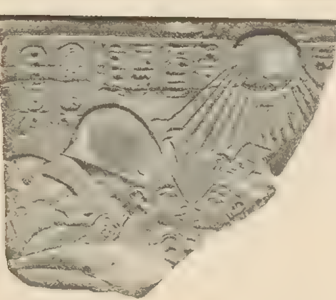


Abb. 19.



Abb. 17.

ausgeführter, scharf geknickter Arm[1] — Oberarm, Ellenbogen und Unterarm —, der über der Stuhllehne lag. Beide gehören aber nicht zum gleichen Stück, sind vielmehr von zwei verschiedenen, bei denen der König einmal den rechten, das andere Mal den linken Arm aufgelegt hatte (S. auch oben S. 20, Anm. 6).

Zahlreich kommen Familienbilder, die gemeinsame Mahlzeiten darstellen, vor, und zwar anscheinend zweimal, im Grabe des Vorstehers des Frauenhauses der Königin-Mutter

Abb. 23.

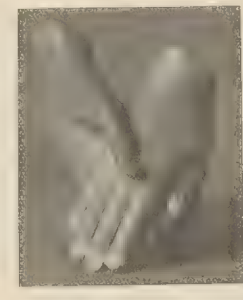


Abb. 23. Hände von einer Gruppe. Brauner Sandstein. Etwa 5/8 nat. Größe. Berl. Mus. Nr. 20494.

Abb. 24. Arm von einer Familiengruppe. Brauner Sandstein. Etwa 5/8 nat. Größe. Berl. Mus. Nr. 20495.

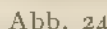
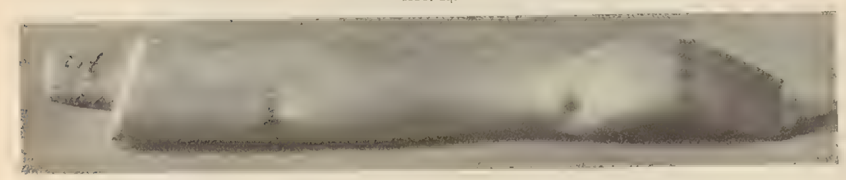


Abb. 24.



Ḥuje[2] und des Leibarztes Pentu[3]: Essen im Freien bei Gelegenheit des Besuches der Königin-Mutter Teje, ein anderes Mal im Grabe des Palastvorstehers Aḥmes[4]: eine Mahlzeit im Speisesaal des Palastes. Bei der letztgenannten sitzt sogar während des Essens ein Kind auf dem Schoße der Königin.

Trinkszenen fehlen auch nicht. Im Grabe des Ḥuje[5] wird als Gegenstück zu der gemeinsamen Mahlzeit im Freien ein Trinkgelage im Freien abgebildet, an dem die gesamte königliche Familie und der hohe Besuch, die Königin-Mutter nebst einer Tochter, teilnehmen. Ferner wird im Grabe des Vorstehers des Frauenhauses Mery-re[6] eine Trinkszene im Gartenkiosk dargestellt, bei der die Königin und die Prinzessinnen den König bedienen. Die Königin gießt ihm dabei Wein durch ein Sieb in eine Schale. Hier haben wir also das Gegenstück zu dem schon oben (S. 9, Abb. 5) erwähnten Reliefmodell und zu dem Denkstein aus Haus N 50,22 (Abb. 14 S. 18).

Wie solche Trinkszenen als Vorwürfe für Familienbilder beim gewöhnlichen Volke aussahen, zeigt uns der bekannte Denkstein eines syrischen Söldners im Berliner Museum[7], der sich mit seinem Mädchen hat darstellen lassen, wie er sein Bier saugt.

Das lustwandelnde Königspaar scheint ein ganz besonders beliebter Vorwurf für Maler und Bildhauer gewesen zu sein. Bald wird im Grabe des Pa-ren-nefer[8] das Königspaar in

1 Jetzt Berl. Mus. Nr. 22062, aus Haus O 49,12.
2 de Garis-Davies, El Amarna 3 Bl. 4.
3 Ebd. 4 Bl. 10. 4 Ebd. 3 Bl. 34. 5 Ebd. 3 Bl. 6. 6 Ebd. 2, Bl. 32.
7 Berl. Mus. Nr. 14122, s. Amtl. Ber. 34 (1912/3) 143 Abb. 74.
8 de Garis-Davies, El Amarna 6 Bl. 3.

enger Umarmung, von den Kindern begleitet, beim Spaziergang abgebildet, bald wird ein solcher Spaziergang in Begleitung nur einer Prinzessin (Abb. 20[1]) oder ohne sie (Abb. 21[2]) in Rundskulptur dargestellt. Von solcher Gruppe stammen auch die in der Bildhauerwerkstatt von 1911/12 gefundenen beiden ineinandergelegten Hände (Abb. 23) und wohl auch der kleine Arm aus hellbraunem Sandstein (Abb. 24[3]). Hierher gehört auch die Harzunterlage für eine Metallziselierung, die das lustwandelnde Königspaar in zärtlicher Umarmung zeigt (Abb. 25[4]).

Auch das berühmte bunte Berliner Reliefmodell (Abb. 22[5]) würde ich „Königspaar



Abb. 25. Amenophis IV. mit seiner Frau lustwandelnd.
Harzunterlage für Metallziselierung, in Haus P 47,25 gefunden.
Etwa 1/2 nat. Größe.
Berl. Mus. Nr. 21684.

auf dem Spaziergang im Garten“ nennen, da der König[6] hier wie auf dem oben genannten Bilde aus dem Grabe des Pa-ren-nefer seinen langen Spazierstock benutzt, den der Ägypter im Hause nicht zu tragen pflegt, und da die Königin ihm frische Blumen reicht.

Ausfahrten des Königspaares auf einem Wagen, in dem sie noch die älteste Prinzessin mitnehmen, die in kindlicher Spielerei auf die Pferde haut, während sich die Eltern

1 Flinders Petrie, Tell el Amarna Bl. 1,1 u. S. 30.
2 Nach einer im Kairener Altertümerhandel gesehenen bemalten Kalksteingruppe.
3 Beide jetzt im Berl. Mus. Nr. 20494 u. 95.
4 Jetzt Berl. Mus. Nr. 21684, vgl. Mittlg. d. D. O.-G. Nr. 55 (Dez. 1914) S. 28. 5 Berl. Mus. Nr. 15000.
6 Hier muß ich bemerken, daß ich nach wie vor den König dieses Reliefmodells nicht für Amenophis IV. halte (s. Mittlg. d. D. O.-G. Nr. 57 [März 1917] S. 9 u. dagegen Schäfer in Zeitschr. f. äg. Sp. 55 [1918] S. 18) und auch den von dem ohne Töchterchen ausgehenden Paare (S. 26 Abb. 21) nicht. Aber das hat hier keine Bedeutung, da es sich ja nur darum handelt, die Vorwürfe der Familiendarstellungen, die in dieser Zeit üblich waren, zusammenzustellen.

küssen, sind zweimal im Grabe des Polizeiobersten Mahu[1] und wohl noch einmal in dem des Palastvorstehers Ahmes[2] in sehr lebendigen Bildern uns überliefert.

Zuletzt sind noch zwei Bilder zu nennen, denen ich keine Namen zu geben weiß. Das eine vom Grabe des Vorstehers des Frauenhauses der Königin-Mutter Huje[3] stellt dar, wie vier Prinzessinnen ihren Eltern mit langen Federwedeln Kühlung fächeln. Es ist durch die sehr gute Wiedergabe der Haltung der Königin ausgezeichnet, die mit dem Unterarm leicht auf das Knie des neben ihr Sitzenden gestützt sich zu ihm wendet.

Am meisten bedaure ich, daß sich der Vorwurf des fraglos am feinsten von allen diesen Familienbildern ausgeführten großen Gemäldes[4], das Flinders Petrie 1891/92 in seinem Haus Nr. 13 in Tell el-Amarna aufdeckte und für das Ashmolean-Museum zu Oxford

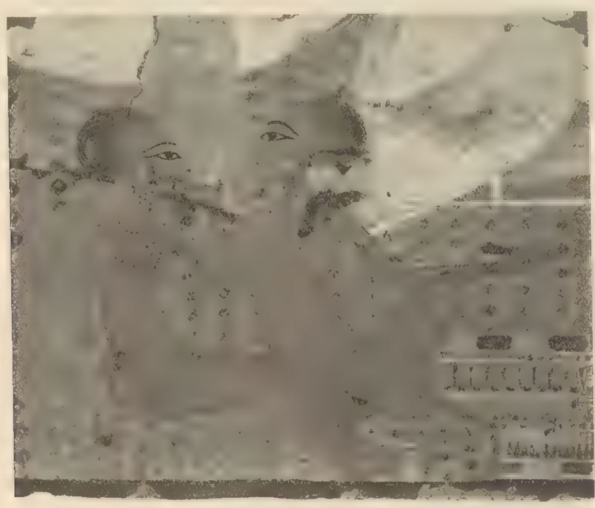


Abb. 26. Zwei Prinzessinnen aus einem großen Familienbilde.
Malerei auf Gipsputz.
Etwa 1/3 nat. Größe.
Ashmolean Museum in Oxford.

rettete, wegen seiner Unvollständigkeit nicht feststellen läßt. Auch die Bemühungen von de Garis-Davies[5] haben leider nicht klären können, was der Inhalt dieses Bildes war, das anscheinend einen sonst bei diesen Bildern der königlichen Familie noch nicht nachgewiesenen Aufbau[6] zeigte. In einer Halle saß auf einem Sessel der König rechts, ihm gegenüber war auf niedrigem Kissen die Königin hockend dargestellt, zwischen ihnen die drei ältesten Töchter und neben dem Kissen der Mutter zwei jüngere. Diese beiden sind vollständig erhalten (Abb. 26) und sind wohl das Zierlichste und Reizvollste, was wir von ägyptischer Malerei, nicht nur der Amenophiszeit, kennen.

1 de Garis-Davies, El Amarna 4 Bl. 20 u. 22. 2 Ebenda 3 Bl. 32 u. 32a.
3 de Garis-Davies, El Amarna 3 Bl. 18. 4 Flinders Petrie, Tell el-Amarna Bl. 1,12 u. S. 23.
5 S. Journ egypt. archaeol. 7 (1921) Bl. 1—4 u. S. 1—7.
6 Das oben (S. 27) herangezogene Bild einer Familie aus dem Volke hat im Aufbau etwas Ähnlichkeit mit dem Bilde aus Petrie's Haus 13. Wollte man beide Bilder, wie ich es bei dem Klappaltarbilde getan habe, in Rundskulptur übersetzen, so erhielten wir Nachkommen der bekannten Gruppen aus dem alten Reiche, bei denen der Mann auf hohem Stuhl, die Frau neben ihm aber ganz niedrig sitzt. Solche Gruppen fehlen auch im Neuen Reiche nicht.

Die Bunte Büste.

Als ich am 6. Dezember 1912 bald nach der Mittagspause durch einen Zettel des gerade die Aufsicht führenden Prof. Ranke eiligst nach Haus P 47, 2 (s. Abb. 1 auf S. 2 u.

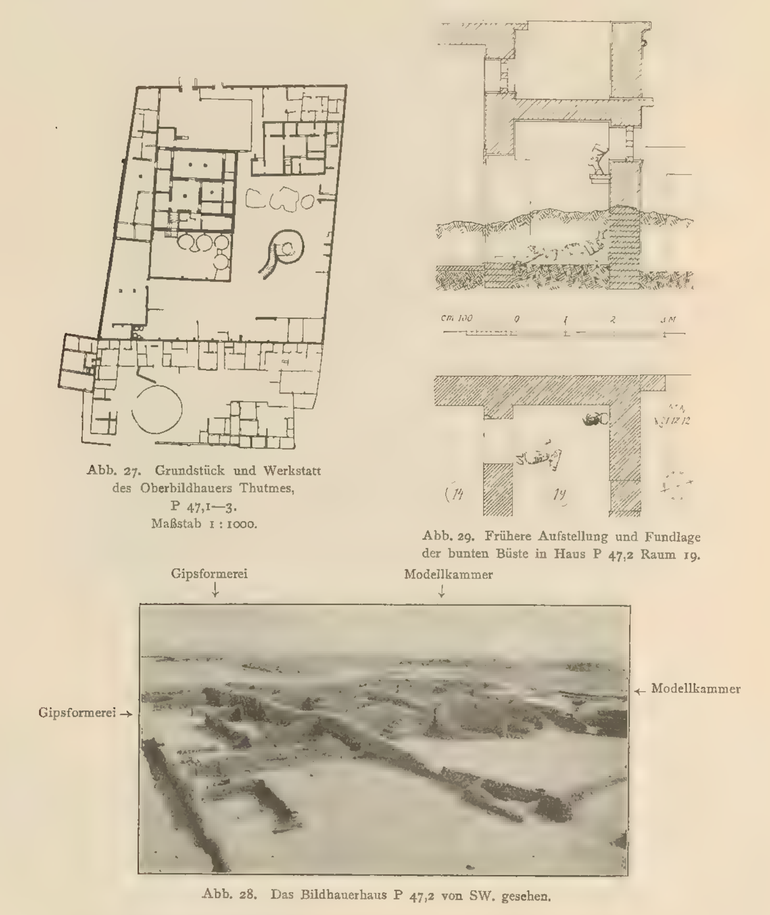


Abb. 27. Grundstück und Werkstatt des Oberbildhauers Thutmes, P 47,1—3. Maßstab 1 : 1000.

Abb. 29. Frühere Aufstellung und Fundlage der bunten Büste in Haus P 47,2 Raum 19.

Abb. 28. Das Bildhauerhaus P 47,2 von SW. gesehen.

Abb. 27, 28) gerufen worden war, fand ich in dem Raume 19 östlich der „breiten" Halle — Raum 14 — dicht hinter der Tür (s. Abb. 29) bereits die soeben zum Vorschein gekommenen Bruchstücke einer lebensgroßen farbigen Büste Amenophis' IV.[1] vor. Gleich darauf in nächster Nähe, etwas weiter in Raum 19 hinein, gefundene, äußerst zierliche und leicht ver-

1 Jetzt Berl. Mus. Nr. 21360, s. Mittlg. d. D. O.-G. Nr. 52 (Okt. 1913), Bl. 4 u. oben S. 6, Abb. 2.

letzbare Stücke ließen es angezeigt erscheinen, sogleich einen der umsichtigsten Arbeiter, unsern ersten Vorarbeiter Mohammed Ahmed es-Senussi, hier allein arbeiten zu lassen und aus nächster Nähe anzuweisen, gleichzeitig aber einen der jüngeren Herren mit der schriftlichen Aufnahme des Fortgangs der Arbeit zu beauftragen. Indem wir uns durch den nur etwa 1,10 m hoch liegenden Schutt allmählich gegen die Ostwand von Raum 19 vorarbeiteten, kamen weitere Stücke von hohem Kunstwert heraus, die hier nicht einzeln erwähnt zu werden brauchen. Dann wurde wenig vor der Ostwand — 0,20 m davon, 0,35 m von der Nordwand — etwa in Kniehöhe vor uns zuerst nur ein fleischfarbener Nacken mit aufgemalten roten Bändern bloß. „Lebensgroße bunte Büste der Königin“ wurde angesagt und niedergeschrieben, die Hacke beiseite gelegt und mit den Händen behutsam weitergearbeitet. Die nächsten Minuten bestätigten das Angesagte, über dem Nacken kam der untere Teil der Büste, unter ihm die Hinterseite der Königinnenperücke zum Vorschein. Bis das neue Stück ganz vom Schutte befreit war, dauerte es allerdings noch einige Zeit, da zuerst ein nördlich dicht anliegender Porträtkopf des Königs vorsichtig geborgen werden mußte. Dann wurde die bunte Büste erst herausgehoben und wir hatten das lebensvollste ägyptische Kunstwerk in Händen. Es war fast vollständig, nur die Ohren waren bestoßen und im linken Auge fehlte die Einlage. Der Schutt, auch der schon hinausgeschaffte, wurde sogleich durchsucht, zum Teil gesiebt. Es fanden sich noch einige Bruchstücke der Ohren, die Augeneinlage nicht. Erst viel später sah ich, daß sie nie vorhanden gewesen ist.

Wie war es möglich, daß diese Büste so fast unversehrt erhalten geblieben ist, während zwei Schritt davon die Büste des Königs in Stücke geschlagen und arg zugerichtet lag? Um diese Frage zu beantworten, muß man etwas weit ausholen und sich den Vorgang des Verfalls der Stadt Amenophis' IV. und des Hauses des „Oberbildhauers Thutmes“[1] vergegenwärtigen. In dessen Modellkammer wurde nämlich die Büste gefunden. Sein Grundstück lag westlich an der „Oberpriesterstraße“ an der Südecke einer nach Osten abzweigenden Seitenstraße. In dem auf ihm errichteten Haupthause — es befand sich noch ein zweites kleineres Wohnhaus auf diesem Grundstück — lag östlich neben der „breiten Halle“, dem Wohn- und Empfangszimmer, eine schmale Kammer (Raum 19) von 2,0 × 5,5 m Grundfläche, von der „breiten Halle“ (Raum 19, s. Abb. 29) aus durch eine einflügelige Tür zugänglich. In dieser Kammer standen einst auf einem Wandbord an der Längswand der Tür gegenüber neben andern dort verwahrten Modellen die beiden bunten Büsten des Königs und der Königin. Nach dem Tode des Königs oder bei einer gewaltsamen gegen ihn gerichteten Umwälzung wurde die Büste des Königs herabgerissen und in der Tür der Modellkammer zertrümmert. Die Büste der Königin blieb unbeachtet stehen, — vielleicht schlug man ihr nur die Königsschlange an der Perücke ab — und stand so noch, als bei dem alsbald eintretenden Verzug der begüterten Bewohner der Stadt auch das Haus des Oberbildhauers Thutmes verlassen wurde. Sie fiel erst zu Boden, als das Wandbord, auf dem sie bis dahin gestanden hatte, vermorscht oder von weißen Ameisen angegriffen, zusammenbrach. Dabei überschlug sie sich einmal und fiel mit der oberen glatten Fläche der Perücke verhältnismäßig weich auf Nilschlammschutt, der, von Decke und Wänden herabgefallen, bereits den Boden inmitten der Kammer bedeckt haben muß. Sehr heftig kann der Aufschlag nicht gewesen sein, sonst wäre wohl der dünne Hals gebrochen. Die kleinen Verletzungen, die die Büste beim Fall davon trug, sind unbedeutend.

1 „Ḥsy nṯr nfr ḥri-kt sʿnḫ Dḥwti-mś“, dieser Name und Titel steht als Bezeichnung des Eigentümers auf dem Bruchstück eines Elfenbeindeckels (jetzt im Berl. Mus. Nr. 21193), das in einer der Abraumgruben im Hofe von P 47,2 gefunden wurde. Ob der Eigentümer dieses Deckels auch der des Hauses und der Verfertiger der in ihm gefundenen Kunstwerke war, läßt sich natürlich nicht beweisen, ist aber doch sehr wahrscheinlich.

Als ich nach Mitternacht nach dem ersten Arbeitstage in der Modellkammer im Tagebuch, das doch stets eine Beschreibung der Funde geben soll, an die bunte Büste der Königin kam, schrieb ich, gewiß nicht, um ein paar Minuten früher schließen zu können, nur: „Beschreiben nützt nichts, ansehen!“ Heute möchte ich dasselbe wieder schreiben, da ich überzeugt bin, daß meine Worte den Eindruck dieses Kunstwerks nicht wiedergeben können, und daß selbst die farbige Wiedergabe (Bl. 2), so gut sie an sich sein mag, nicht die Lebendigkeit und Zartheit des Originals verdeutlicht, sondern sie nur ahnen läßt. Andererseits wird eine begeisterte Beschreibung, wie man sie von diesem Prachtstück ägyptischer Kunst zu geben sich gedrungen fühlt, dem Leser leicht zu sehr den ganz persönlichen Eindruck aufdrängen, den der Schreiber vor der Büste hatte, und etwas in sie hineinlegen, was andere Beschauer vielleicht nicht finden. Daher wähle ich, um ganz sachlich zu bleiben, die nüchterne Art und Anordnung, die solche Beschreibungen in Museumsverzeichnissen zu haben pflegen, und bitte, dabei die verschiedenen Abbildungsblätter, die die Büste von allen Seiten wiedergeben (Bl. 3—6), sich vorzulegen.

Berl. Mus. Nr. 21300[1]. Bunte Büste der Königin Nofret-ete, der Gemahlin Amenophis' IV. = Echnaton. Weißer, etwas ins Graue gehender, nicht sehr harter Kalkstein mit stellenweisem Gipsüberzug, vollständig bemalt. Die Farben[2] haben nach Angaben von Prof. Rathgen folgende Zusammensetzung:

Blau: durch Kupferoxyd gefärbte, gepulverte Glasfritte;

Fleischton (hellrot): durch fein verteilten Rötel (Eisenoxyd) rosa gefärbtes feines Kalkspatpulver;

Gelb: Auripigment (Schwefelarsen);

Grün: durch Kupferoxyd und Eisenoxyd gefärbte, gepulverte Glasfritte;

Rot: Rötel (Eisenoxyd);

Schwarz[3]: Kohle, mit Wachs[4] als Bindemittel;

Weiß[5]: Kreide (kohlensaurer Kalk).

Die Einlage, die das Innere des rechten Auges wiedergibt, scheint[6] aus Bergkristall zu sein, die Pupille dahinter aus braunschwarzem Holz (?).

Größte Höhe: 0,48 m.

Untere Breite: 0,195 m.

Die Erhaltung ist eine wunderbar gute. An der Perücke ist der sich aufrichtende Teil der Königsschlange abgeschlagen[7], rechts und links hinten sind am oberen scharfen Rande zwei Stückchen herausgeschlagen, an der linken Seite eine größere Scheibe des Gips-

1 Bereits veröffentlicht: Ausschnitt, nur das Gesicht, in Mittlg. d. D. O.-G. Nr. 52 (Okt. 13), Abb. 19; ganz in Erman-Ranke, Ägypten u. ägypt. Leben Bl. 8 u. 9.

2 Gleichzeitig wurden in demselben Bildhauerhause P 47,2 gefundene größere Stücke von grün-blauem (Berl. Mus. Nr. 21197) und tiefrotem Farbvorrat (Berl. Mus. Nr. 21195) und blaue Farbreste in einem Tonnapf (Berl. Mus. Nr. 21199) der gleichen Herkunft, der dem Bildhauer als Farbnapf gedient hatte, von Prof. Rathgen untersucht. Das grünblaue Vorratsstück besteht aus einer mit Kupfer gefärbten Glasfritte (Kupfersilikat), das dunkelrote aus Eisenoxyd; die blauen Farbreste im Napf bestehen ebenfalls aus Kupfersilikat. — Auripigment (Schwefelarsen), das im Gelb vorkommt, wurde in diesem Hause zufällig nicht gefunden, ist aber sonst als Farbvorrat in anderen Häusern häufiger aufgetreten.

3 Nur in den Wimpern und Brauen, die auf den Fleischton dünn aufgesetzt sind.

4 Durch Bestimmung des Schmelzpunktes von 64—66^{0} und den Geruch beim Verbrennen festgestellt. Das Bindemittel der übrigen Farben ist mit großer Wahrscheinlichkeit als Gummi arabicum zu bezeichnen. Tierischer Leim oder Eiweiß sind jedenfalls nicht verwendet. — Bei dem wie das Schwarz auf andere Farbe aufgesetzten Weiß lag die Vermutung von Wachs als Bindemittel, wie beim Schwarz, nahe. Hier ist jedoch Wachs wahrscheinlich nicht das Bindemittel.

5 Nur die aufgesetzte Trennungslinie der beiden Bindebandenden im Nacken.

6 Nicht näher untersucht, um keine Verletzungen hervorzubringen.

7 Anscheinend die einzige Verletzung durch Menschenhand. Die übrigen sind durch den Fall der Büste (s. oben S. 31) hervorgerufen.

überzuges abgesplittert; beide Ohren sind bestoßen, am rechten einige Bruchstücke jetzt wieder angefügt. Die Einlage des linken Auges fehlt, da aber keine Spur eines Bindemittels in der Augenhöhle nachweisbar, auch der Hintergrund glatt und nicht etwa zur Aufnahme der Einlage noch irgendwie ausgetieft ist, so ist es sicher, daß das linke Auge nie mit einer Einlage gefüllt war[1]. Auf der rechten Schulter auch noch eine kleine Absplitterung; außerdem hin und wieder kaum merkliche Kratzer im Gesicht, an der Nase usw. An verschiedenen Stellen Spuren heruntergelaufener unreiner Feuchtigkeit, vermutlich von Regenwasser, das verunreinigt durch das bereits undichte Dach ablief und die noch auf ihrem Bord stehende Büste traf.

Der Kopf ist, wie bekanntlich alle ägyptischen Bildwerke fast ohne Ausnahme, geradeaus gerichtet. Er sitzt auf schlankem, wie von der Last der hohen Perücke nach vorn gebeugtem Halse, an dem vorn die beiden Kopfnickermuskeln, von den unter dem Halskragen sich abzeichnenden inneren Schlüsselbeinenden ausgehend, sich kräftig herausheben. Diese Halshaltung bringt es auch mit sich, daß vorn der Kehlkopf etwas stärker, als es bei Frauen der Fall zu sein pflegt, hervortritt, und daß hinten die ersten Halswirbel über den Schulterblättern schwach sichtbar werden. Die Muskeln des Nackens und die der Halsseiten sind so fein wiedergegeben, daß man sie unter der zarten, in gesundem Fleischton gehaltenen Haut spielen zu sehen glaubt.

Die ägyptischen Bildhauer haben so gut wie nie[2] den Versuch gemacht, in den Gesichtern ihrer Kunstwerke irgendeine Gemütsbewegung oder überhaupt eine Bewegung zum Ausdruck zu bringen, dieses Gesicht ist aber der Inbegriff von Ruhe und Ebenmaß. Von vorn gesehen zeigt es völlige Spiegelgleichheit, und trotzdem wird der Beschauer nie im Zweifel sein, daß er hier nicht irgendeine konstruierte Idealbüste, sondern das stilisierte, aber trotzdem durchaus ähnliche Abbild einer ganz bestimmten Person von scharf ausgeprägtem Äußeren vor sich hat. Es ist keineswegs ein regelmäßiges, noch weniger ein gewöhnliches ägyptisches Gesicht, dessen länglichrunder Umriß von dem breiten, mehr bäurischen, der beim Gesicht der Göttin Hathor häufig dargestellt wird, sich sehr unterscheidet. Es ist eine Gesichtsform, die sich auch heute noch unter den Ägypterinnen der besseren Klassen findet, womit aber natürlich nichts über die Rasse, der die Dargestellte angehörte, gesagt ist. Wenn ich diese öfter gestellte Frage nach der Rasse beantworten sollte, so kann ich, der ich nicht anthropologisch geschult bin, nur sagen, daß ich in dem Gesicht nichts finde, was ich an Frauengesichtern in Ägypten nicht schon gesehen hätte.

Auffallend niedrig ist der Unterkiefer, dessen Seiten fast wagerecht laufen. Der Mund ist gerade, die Mundwinkel sind straff und jugendlich, die Lippen etwas vorspringend, ohne aufgeworfen genannt werden zu können. Das Rot der Lippen geht bis zu einem äußeren, wie aufgesetzten fadendünnen Rande, den man gelegentlich auch in der Natur an Lebenden beobachten kann. Die Wangen sind — hohl, wäre zuviel gesagt, aber jedenfalls kann man sie auch nicht voll nennen. Sie erscheinen aber in dem Oberlicht, in dem die Bilder aufgenommen sind, und für das die Büste gearbeitet worden ist, etwas flach und beschattet, da die Backenknochen merkbar hervortreten. Die fein geformten Ohren scheinen etwas mehr abzustehen, als sie es in Wirklichkeit tun, da ihnen, wenn man die Büste von vorn sieht, jeder Hintergrund, den Haare oder Kopfputz sonst bilden, fehlt. Die großen Ohrlöcher, die in dieser Zeit üblich waren, sind angedeutet. Die Nase ist fast gerade, sie hat nur eine schwache Welle auf der Mitte des Rückens. Die Nasenlöcher sind innen mit

1 Der Zweck der Büste, die nur als Modell dienen sollte, erforderte es nicht, daß sich der Künstler der großen Mühe unterzog, zwei Augeneinlagen aus Bergkristall zu schleifen.

2 Vielleicht in den Darstellungen des Gottes Bes.

einem schwärzlichen Rot bemalt. Merkwürdig weit stehen die mandelförmigen, durch die sonst üblichen langen Schminkstriche außen nicht verunzierten Augen voneinander, die noch dadurch, daß die inneren Augenwinkel nach unten gebogen sind, eine Spur schräg zu stehen scheinen. Die oberen Lider sind breit und schwer und durch eine einfache Modellierung, nur durch einen Strich, gegliedert. Diesem Striche folgt der Schwung des oberen Randes der Augenhöhle und die sehr sicher aufgemalten Brauen, die wie die Wimpern mit Schwarz auf den Fleischton aufgesetzt sind. Die Linien unter den Augen, an den Nasen- und Mundwinkeln, die z. B. auf dem Berliner Familienbilde bei der Königin (s. oben Abb. 8, S. 11) sich so stark bemerklich machen, sind hier auch vorhanden, aber nur zart angedeutet und dann noch durch die aufgetragene Farbe vielleicht nicht absichtlich gemildert. Überhaupt dürfen wir uns nicht verhehlen, daß die Farbe doch manche Feinheiten, die der Bildhauer dem Stein gegeben hatte, zugedeckt hat.

Die hinteren und oberen Teile des Schädels kann man unter der großen Perücke weder sehen noch ahnen. Es wäre daher ein verhängnisvoller Mißgriff, wollte man der hier Dargestellten, wie es geschehen ist[1], einen ebensolchen „Blasenschädel" andichten, wie ihn Amenophis' IV. Leiche und die oft in Kunstwerken wiedergegebenen kahlen[2] Schädel seiner Töchter aufweisen.

Am besten zeigt die Seitenansicht Haltung und Eigenart dieses Kopfes. Es ist daher hier ein auf photographischem Wege hergestellter Schattenriß in scharfer Seitenansicht (Abb. 30) gegeben und daneben gleich ein ebensolcher (Abb. 31) nach einem unvollendeten Kopfe[3], zweifellos derselben Person, auch aus der Bildhauerwerkstatt des Thutmes, und drittens ein alter Schattenriß des Kopfes der Königin Nofret-ete aus einem der Wandbilder[4] in den Gräbern von Tell el-Amarna (Abb. 32). Dieser dritte ist hinzugefügt, damit, falls die Fundumstände für irgendjemand noch Zweifel an der Benennung unserer Büste übrig ließen, er sie durch Vergleich mit einem weiteren beglaubigten Porträt der Gemahlin Amenophis' IV. beschwichtigen kann.

Zu bemerken ist dabei, daß die beiden rein mechanisch hergestellten Schattenrisse insofern von dem alten zeichnerischen etwas abweichen müssen, als sie die Überschneidung des oberen Randes der Augenhöhle über die Stirn-Nasen-Linie wiedergeben, was der alte Zeichner kaum andeutet, ganz so wie der Künstler des Klappaltarbildes es auch nur ganz wenig angegeben hat (S. oben S. 10).

Ein Zweifel an der Benennung unserer Büste als Gemahlin Amenophis' IV., Königin Nofret-ete, ist nach dieser Nebeneinanderstellung gänzlich ausgeschlossen. Man kann höchstens finden, daß die bestimmenden Einzelheiten der Büste in dem klein ausgeführten Porträt auf dem Klappaltarbild etwas übertrieben dargestellt erscheinen, so die Neigung der Stirn-Nasen-Linie, die auf dem Bilde entschieden zu scharf ist, und die Lippen, die aus den fast geöffneten der Büste zu etwas vorspringenden geworden sind. Ich bin geneigt, diese Mängel des Altarbildes auf die geringere Kunstfertigkeit seines Künstlers zu schieben, dem wir ja auch sonst kleine Kunstfehler, wie z. B. das so merkwürdig sitzende Ohr (s. oben S. 10) nachgewiesen haben.

Daß aber auch derselbe Künstler oder doch dieselbe Werkstatt dieselben Porträts in verschiedenen Auffassungen geben kann, zeigt der Vergleich zwischen der bunten Büste (Abb. 30) und dem unfertigen Porträt der Königin (Abb. 31). Diese ist fraglos in allem

1 Schäfer in Zeitschr. f. ägypt. Spr. 55 (1918), 14.

2 Die von Schäfer a. a. O. angeführten Beispiele für den „Blasenschädel" der Gemahlin Amenophis' IV. zeigen sie stets mit irgendeiner Perücke, die allerhand verbergen und vortäuschen kann.

3 S. Mittlg. d. D. O.-G. Nr. 52 (Okt. 13), Abb. 20 u. S. 42.

4 S. N. de Garis-Davies, El Amarna 4 Bl. 10.

gröber, trotzdem die großen Linien dieselben sind. Ob das bei völliger Fertigstellung noch gemildert worden wäre, wage ich nicht zu behaupten, möchte es aber angesichts der völligen Gleichheit von Prinzessinnenporträts aus verschiedenen Werkstätten fast annehmen.

Es tut ja aber auch nichts zur Sache, ob dies unfertige Porträt noch verfeinert worden wäre oder nicht, jedenfalls ist das fertige bunte Porträt das feinste und durchgearbeitetste, das ich kenne. Alle Einzelheiten an ihm gehen so zusammen, daß man das Leben unter seiner fein gespannten Haut zu sehen glaubt, namentlich zu Zeiten, in denen etwa noch ein Lichtschein im Auge den Blick lebendig macht. Dann pflegt auch die selbst auf den an solche Dinge Gewöhnten doch stets fremd wirkende hohe Perücke mit ihrer stilisierten Form nicht zu stören, man sieht dann eben nur das, was jeder Künstler jeder Zeit, wenn auch in seiner Art, ebenso wiedergegeben hätte wie unser alter Meister.



Abb. 30. Schattenriß der bunten Büste der Königin.

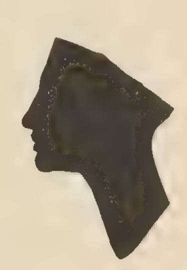


Abb. 31. Schattenriß des unfertigen, mit Verbesserungen versehenen Kopfes der Königin.



Abb. 32. Schattenriß aus einem unfertigen Wandbilde im Grabe des Pentu in Tell el-Amarna.[1]

Auf der einen unserer Abbildungen (Bl. 6 r.) ist übrigens der Versuch gemacht worden, den Eindruck der hohen Perücke etwas zu mildern, indem der Kopf etwas von unten aufgenommen wurde, etwa von einem Standpunkte aus, der dem zu einer Königinnenstatue neben einer der Grenzstelen[2] Ansteigenden entsprechen würde. Dadurch wirkt der Perückenaufbau nicht mehr so mächtig und das über den Beschauer hinwegblickende Gesicht erhält etwas Hoheitsvolles, um nicht zu sagen Hochmütiges. Die Büste wird auf diesen Anblick wohl nicht gearbeitet worden sein, ist aber sicher oft so angesehen worden und hat dabei gewiß ihren Eindruck nicht verfehlt.

Die Tracht ist die übliche der Königin. Über dem weißen hemdartigen Gewande trägt sie als oberen Abschluß einen breiten Halskragen, den man sich aus Gold — gelb — mit Einlagen aus Halbedelsteinen — Malachit, grün; Lapis lazuli, blau; Karneol, rot — zu denken hat, und das einen nach ägyptischer Weise gebundenen Kranz aus Blütenblättern und Früchten vorstellt. Der obere sparrengeteilte Streifen entspricht dem Bindestreifen des Kranzes, darunter folgen eine Reihe von Blütenblättern der Nymphaea caerulea, dann Früchte von Mimusops Schimperi und unten wieder Blütenblätter von Nymphaea caerulea. Die Schlußstücke des Halsschmucks, die man auf dem Rücken erwarten sollte, sind nicht dargestellt.

1 de Garis-Davies, El-Amarna 4 Bl. 10.
2 Vgl. N. de Garis-Davies, El Amarna 5 Bl. 40, 41 u. 43.

Die hohe Perücke der Königin, bei der die blaue Farbe nur andeuten soll, daß die Königin wie jedes göttliche Wesen Haare von Lapis lazuli hat (s. oben S. 6, Anm. 2), ist ähnlich der der Könige[1]. Der untere breite Saum des goldgelben Haarbeutels, aus dem hinten die Enden der roten Bindebänder, leicht gewellt und in der Darstellung durch eine weiße Linie getrennt, herabfallen, umschließt dicht die Stirn. Die scharf aufgesetzte Perücke drückt noch den weichen Teil des Haarbeutels über den breiten Saum herab, sodaß er in der Stilisierung stabartig den unteren Perückenrand begleitet. An den Schläfen ist der Haarbeutel besonders tief heruntergedrückt. Bei der Königsperücke steht hier das Schläfenhaar fast halbkugelig heraus, bei der der Königin tritt es nicht seitlich hervor[2].

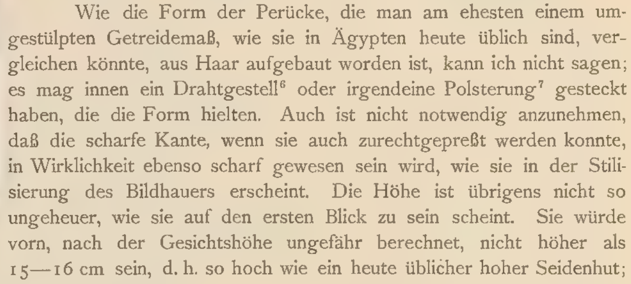


Abb. 33. Königinperücke mit Angabe gedrehter Löckchen. Aus einem Wandbilde im Prinzessinnengrabe.

Hier ist das Haar nur glatt blau gemalt, die Farbe mit derben Strichen rauh aufgesetzt; ich kenne aber zwei Beispiele von Perücken eben derselben Königin, die das Haar nach ägyptischer Darstellungsart besser wiedergeben. Ich hatte sie mir im Frühjahr 1914 für die vorliegende Veröffentlichung in der Absicht angemerkt, sie später in photographischer Wiedergabe abzubilden. Da ich diese bisher nicht in der Lage war zu machen, muß ich mich leider mit einer Beschreibung und einem rohen Handriß begnügen. Die eine Perücke sitzt auf einer Statue der Königin im Museum zu Kairo[3] und hat die geringelten Löckchen, wie sie die meisten Königsperücken zeigen, die andere (Abb. 33) auf einem recht zerstörten Wandbilde im Prinzessinnengrabe[4] hat die gedrehten, ziegelartig in senkrechten Reihen gestellten Löckchen, die sonst bei langen Frauenperücken üblich sind[5].



Abb. 34[8]. Hohe Haartracht aus dem Ende des 18. nachchristl. Jahrhunderts.

Wie die Form der Perücke, die man am ehesten einem umgestülpten Getreidemaß, wie sie in Ägypten heute üblich sind, vergleichen könnte, aus Haar aufgebaut worden ist, kann ich nicht sagen; es mag innen ein Drahtgestell[6] oder irgendeine Polsterung[7] gesteckt haben, die die Form hielten. Auch ist nicht notwendig anzunehmen, daß die scharfe Kante, wenn sie auch zurechtgepreßt werden konnte, in Wirklichkeit ebenso scharf gewesen sein wird, wie sie in der Stilisierung des Bildhauers erscheint. Die Höhe ist übrigens nicht so ungeheuer, wie sie auf den ersten Blick zu sein scheint. Sie würde vorn, nach der Gesichtshöhe ungefähr berechnet, nicht höher als 15—16 cm sein, d. h. so hoch wie ein heute üblicher hoher Seidenhut; das ist also nur etwa zwei Drittel der Höhe, die wir z. B. an Haartrachten aus der zweiten Hälfte des 18. nachchristl. Jahrhunderts (Abb. 34) beobachten können.

Diese hohe Haartracht, die auf einem nicht unterschriebenen Schabkunstblatt aus der Zeit um 1780 abgebildet ist, bietet auch noch in anderer Beziehung ein Vergleichsstück zu

1 S. oben S. 6, Anm. 3.

2 Eine hölzerne Frauenstatuette des Mittleren Reiches aus Assiut, die ich im Januar 1914 bei dem Händler Tano in Kairo sah, hatte auch kugelig heraustretende Haare an den Schläfen.

3 1914 in Saal J im nördlichen Schrank an der Ostwand.

4 Im großen Saal (f bei Baedeker 1913 S. 221) links, westlich vom Eingang. Hier kann ich auch gleich ein Fragezeichen ausmerzen, das bei Baedeker 1913 S. 222 bei Beschreibung dieses Saales steht. Das Bild an der linken Wand stellt nicht die Klage an der Bahre der Prinzessin (Merit-aton) dar, sondern die wehklagende Königsfamilie vor der Statue der verstorbenen Prinzessin unter einem blumengeschmückten Baldachin, ganz wie wir es auch aus dem Grabe der Maket-aton (Legrain, Culte d'Atonou Bl. 10) kennen.

5 S. oben Abb. 7 S. 11.

6 Vgl. die „arcelets" in den hohen „Birnen"-Frisuren aus dem Ende des 16. nachchristl. Jahrhunderts.

7 Etwa wie in den hohen Frisuren aus dem Ende des 18. nachchristl. Jahrhunderts.

8 Aus Max von Boehn, Bekleidungskunst und Mode, mit 135 Abbildungen. Delphin-Verlag, München.

unserer Königinperücke. Sie wird, wenn sie auch gewiß durch ein inneres Gerüst in ihrem Aufbau gut gesichert sein wird, um sie auch augenfällig wahrscheinlicher zu machen, durch ein umgelegtes Band zusammengehalten. Ganz dasselbe haben auch die alten ägyptischen Künstler, der Haarkünstler wie der Bildhauer, für nötig befunden.

Etwa in halber Höhe wird die Perücke nämlich durch einen festen goldenen Reif mit Halbedelsteineinlagen bandartig zusammengehalten. Er zeigt zwischen den gelb gemalten Goldstegen abwechselnd breite rote (Karneol) und grüne (Malachit) Felder zwischen schmalen blauen (Lapis lazuli) Streifen. Den Schluß des Bandes hinten bildet ein Karneolknopf mit zwei seitlich stehenden Papyrusdolden. Unter dem Schluß kommen merkwürdigerweise drei Bandenden hervor, deren mittleres tropfenförmige Anhänger als unteren Abschluß zeigt. Vorn an diesem Reif erhebt sich die Königsschlange, deren Schwanz scharf geknickt[1] auf der Oberseite der Perücke verläuft.

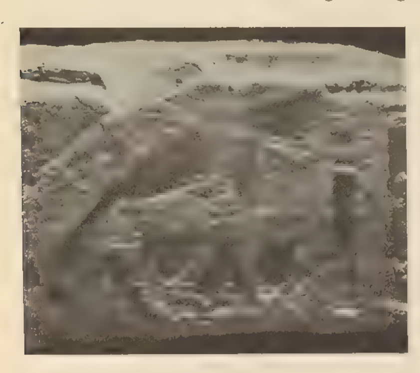




Abb. 35. Königin Teje als Sphinx mit der Königinperücke. Sedeinga[2].

Dieser ganze Reif mit der Königsschlange und dem soeben beschriebenen hinteren Schluß ist ein bekanntes, oft abgebildetes königliches Abzeichen, das uns in dem berühmten Diadem des Königs Entef im Leydener Museum[3] auch in Wirklichkeit erhalten ist.

Die eben beschriebene Königinperücke, mit der die Königin Nofret-ete sehr häufig erscheint, läßt sich übrigens schon unter ihrer Vorgängerin, der Königin Teje, der Gemahlin Amenophis' III. nachweisen. Im Tempel von Sedeinga in Nordnubien ist sie auf dem Oberteil einer Scheintür als Sphinx mit dieser Perücke dargestellt (Abb. 35). Vor und nach diesen beiden Königinnen kenne ich kein Beispiel dieser Königinperücke, ich möchte aber annehmen, daß sie so alt ist wie die ihr entsprechende hohe Königsperücke[4], und daß wir nur zufällig bisher keine anderen Beispiele als die aus dem Ende der 18. Dynastie von ihr kennen.

Über den Zweck der Büste ist kaum etwas zu sagen nötig. Sie ist in der Kammer gefunden, in der der Oberbildhauer Thutmes viele seiner Modelle aufbewahrt hat. Ihr Zuschnitt zeigt, daß sie nicht als einzeln gefertigter Teil einer ganzen Statue gedacht war, die linke Augenhöhle, für die der Einsatz, da er nach dem rechten Auge gegengleich herzustellen war, der überflüssigen Arbeit wegen nie hergestellt zu werden brauchte, ist leer gelassen, kurz alles zeigt deutlich, daß das Stück ein Modell ist, nach dem in der Werkstatt, die mit

1 Auch dieser in Wirklichkeit unmögliche Knick deutet darauf hin, daß die scharfe Kante der Perücke nur auf die Stilisierung zurückzuführen ist.

2 Links Ausschnitt aus einer Aufnahme der Expedition der University of Chicago, rechts dasselbe nach L. D. 3, 82 i.

3 S. Boeser, Denkmäler zw. AR u. MR u. des MRs im Museum zu Leiden, 2. Abt. Bl. 18.

4 Ältestes bis jetzt bekanntes Beispiel aus der Zeit des Königs Kames (s. v. Bissing, Grabfund der 18. Dyn., Bl. 4).

Arbeit an Figuren der Familie Amenophis' IV. reichlich bedacht war, gearbeitet werden sollte, das also entweder der Meister selbst gefertigt oder von einem anderen Künstler als Vorbild bekommen hat.

Daß übrigens nach der Modellbüste in der Werkstatt des Thutmes auch gearbeitet worden ist, zeigt unter anderem der ebenfalls in der Modellkammer gefundene, früher (Abb. 31 S. 35) bereits zum Vergleich herangezogene unfertige lebensgroße Kopf der Königin[1], an dem Verbesserungen nach der Modellbüste — z. B. die Auszeichnung der zu stark geratenen Wangen — vorgezeichnet sind.

Der Schnitt der Büste ist der sich aus ihrem Gebrauch ergebende. Eine Anzahl von Modellbüsten derselben Zeit, wie z. B. die beiden Amenophis' IV. in Paris und Berlin und eine kleinere kopflose aus unserer Werkstatt[2], sind unten, etwas tiefer wie die Königinnenbüste, grade abgeschnitten. Bei ihnen kam es dem Künstler auch darauf an, den ganzen Verlauf des breiten Halskragens, und wie er auf Schultern und Brust aufliegen soll, zu zeigen. Hier bei dem schmalen Halskragen war ein so breites und tiefes Ausgreifen nicht nötig, er konnte die Büste also kürzer und schmäler abschneiden. So entstand diese Büstenform, die sich übrigens auch an späten Beispielen findet.

Zum Schluß müßte auch ein Wort über den „Kunstwert" der Modellbüste gesagt werden. Ich habe mit vielen deutschen Kunstkennern und Bildhauern vor ihr gestanden und mit vielen über sie gesprochen. Ein irgendwie herabsetzendes Urteil habe ich nie gehört, wohl aber oft Ausdrücke der Begeisterung. Dem einen war sie der höchste Ausdruck altägyptischer Kunst, dem andern ging sie sogar über diese zeitliche und örtliche Grenze hinaus, ein Dritter hielt sie für eins der großartigsten Werke, dem aber doch das, was er „Qualität" nenne, fehle, wobei ich leider trotz eifrigen Bemühens nicht feststellen konnte, was er unter Qualität verstanden wissen wollte. Alle diese Äußerungen von Leuten, denen ein jeder Kunstverständnis zugestehen muß, sind subjektiv, und wenn ich dem Leser hier etwas über den Kunstwert der Büste sagen würde, so wäre es ebenso subjektiv, nur daß ich nicht mit dem Gewicht sprechen könnte wie jene. Vor diesem Kunstwerk wird eben jeder, der Gefühl für Kunst hat, seine eignen Empfindungen haben, und ich mag die meinen niemandem aufdrängen. Ich beschränke mich daher auf den Ausruf aus dem Tagebuch: „Beschreiben nützt nichts, ansehen!" Dazu sind die hier beigegebenen Blätter da, oder noch besser die bunte Büste selbst.

---

1 Berl. Mus. Nr. 21352; vgl. Mittlg. d. D. O.-G. Nr. 52 (Okt. 1913), Abb. 20.
2 Berl. Mus. Nr. 21217, im Westteil des Hauses des Thutmes gefunden.

Anhang zur bunten Büste.

Geschichtliches über die Königin Nofret-ete.

Es dürfte erwünscht sein, hier in kurzer Zusammenstellung auch das zu finden, was man Geschichtliches über die Königin Nofret-ete heute weiß.

Sie war wie ihre Schwiegermutter und Vorgängerin auf dem Throne beider Länder, die Königin Teje[1], „bürgerlicher“ Herkunft. Ihr Vater war Eje, der „Wedelträger zur Rechten des Königs, wirklicher Schreiber des Königs, den er liebt, Vorsteher aller Rosse seiner Majestät, Erster der Großen und Freunde des Königs“, der durch die Heirat seiner Tochter mit dem Könige den Titel „Vater des Gottes“, d. h. Schwiegervater des Königs[2], erhielt, einen Titel, der ihm später bei seiner Thronbesteigung als König Eje neben der Macht als einziges Recht auf den Thron galt. Ihre Mutter war die „Amme der hohen Gemahlin des Königs Nofret-ete, die die Königin aufzog, die vom Könige Geschmückte Ty“. Ihr Vater war also der oberste Führer der Streitwagentruppe, oder mit einem richtig zu verstehenden kürzeren Ausdruck ein Kavalleriegeneral. Über seine Abstammung ist nichts bekannt, er mag Ägypter gewesen sein, oder auch irgendein asiatischer Kriegsgefangener, der sich in ägyptischen Diensten emporgearbeitet hat. Will also jemand in der Gesichtsbildung der bunten Büste irgendwelchen asiatischen, unägyptischen Einschlag sehen, ein Beweis dagegen wird aus dem geschichtlich Bekannten ihm nicht vorgehalten werden können.

Eje und Ty haben außer der Nofret-ete jedenfalls noch eine Tochter namens Benretmut gehabt, die gelegentlich mit den anderen Mitgliedern der Familie im Palaste des Königs dargestellt erscheint. Nofret-ete wurde, als Amenophis' IV. noch sehr jung war, von ihm auf den Thron erhoben, man könnte sich auch denken, daß ihr Vater als mächtiger Truppenführer sie seinem jungen Könige zur Gemahlin gab. Als der Hof im 4. Jahre des Königs — etwa 1371 v. Chr. — nach Tell el-Amarna übersiedelte, hatte sie dem Könige bereits mehrere Töchter geboren, im Ganzen beschenkte sie ihn mit sechs Prinzessinnen. Von diesen starb die älteste, die jung mit einem nur kurze Zeit regierenden Mitkönig Amenophis' IV. verheiratet wurde, vor ihren Eltern, ebenso die zweite. Die dritte wurde die Gemahlin des Nachfolgers und Bruders (?) Amenophis' IV., des Königs Tut-'anch-amun. Über das Schicksal der drei jüngsten Töchter der Nofret-ete kann ich nichts sagen.

Wie lange die Königin selbst gelebt hat, ist unbekannt, wahrscheinlich hat sie ihren früh — um das Jahr 1357 v. Chr. — verstorbenen Gemahl überlebt, und es ist nicht unmöglich, daß sie die Königin von Ägypten war, die den Hethiterkönig nach dem Tode ihres Gemahls um einen seiner vielen Söhne bat, der König in Ägypten werden und ihr helfen sollte, die Dynastie fortzusetzen[3].

Das ist es, was wir vom zeitlichen Verlauf ihres Lebens und von ihren Familienbeziehungen heute wissen; es ist wenig und doch mehr wie von den meisten ägyptischen

---

1 S. Borchardt, Porträtkopf der Königin Teje, S. 29.

2 S. Borchardt, Der ägypt. Titel „Vater des Gottes“ als Bezeichnung für „Vater oder Schwiegervater des Königs“ in d. Sitzgsber. d. Sächs. Ges. d. W. 57, S. 254 ff. Zu den damals gegebenen Beispielen kann ich jetzt noch eines aus der Ptolomäerzeit hinzufügen. Ptolemäus IX. Euergetes II. nennt (L. D. 4, 33 d) seinen Schwiegervater Ptolemäus V. Epiphanes auch „Vater des Gottes“.

3 S. jetzt Zimmern u. Friedrich, Der Briefwechsel zw. Šubbiluliumaš und der Witwe des Bib/ḫururiaš (d. i. Amenophis IV?), in der Zeitschr. f. Assyriologie 35 (1923) S. 37 ff.

Königinnen. Auch haben wir von ihr wohl von allen Beherrscherinnen Ägyptens die meisten Darstellungen. Abgesehen von den sonst auf uns gekommenen Bildern und Skulpturen von ihr ist sie in den Wandbildern der Gräber der Prinzessinnen und der Großen im Gebirge von Tell el-Amarna wohl in jedem des öfteren abgebildet. Wir wissen aus diesen Quellen[1], daß sie an allem, was der König tat, an Entgegennahme von Tributen, an feierlichen Empfängen, an Andachten und Opfern im Tempel oder bei den Grenzstelen des Stadtgebiets, an großen feierlichen Ausfahrten usw. usw., kurz bei allen öffentlichen Regierungshandlungen teilnahm. Ihr Name fehlt selten neben den Namen des Königs; beider Namen werden mit dem der Sonnenscheibe, deren Kinder sie ja sind, zusammen angebetet. Die Stellung der Königin war also der des Königs so gut wie gleich geachtet. Das scheint auch bei ihrer Vorgängerin, der Königin Teje, der Fall gewesen zu sein, ist aber sonst vorher oder nachher, wenn man von wirklich regierenden Königinnen absieht, nicht wieder zu belegen. Aus diesem äußerlichen Hervortreten der Königin aber auf ihre tätige Mitwirkung bei den Regierungsgeschäften oder bei den religiösen Bestrebungen ihres königlichen Gemahls zu schließen, scheint mir doch etwas gewagt, namentlich wenn man die andere — oder vielleicht einzige — Seite ihres Wesens betrachtet, die sich in den vielen Familiendarstellungen, die ja im ersten Anhange zusammengestellt sind, zeigt. Dort sieht man sie stets nur als liebende Gattin und zärtliche Mutter.

Danach kann man sich wohl nun ein Bild von der Königin Nofret-ete machen.

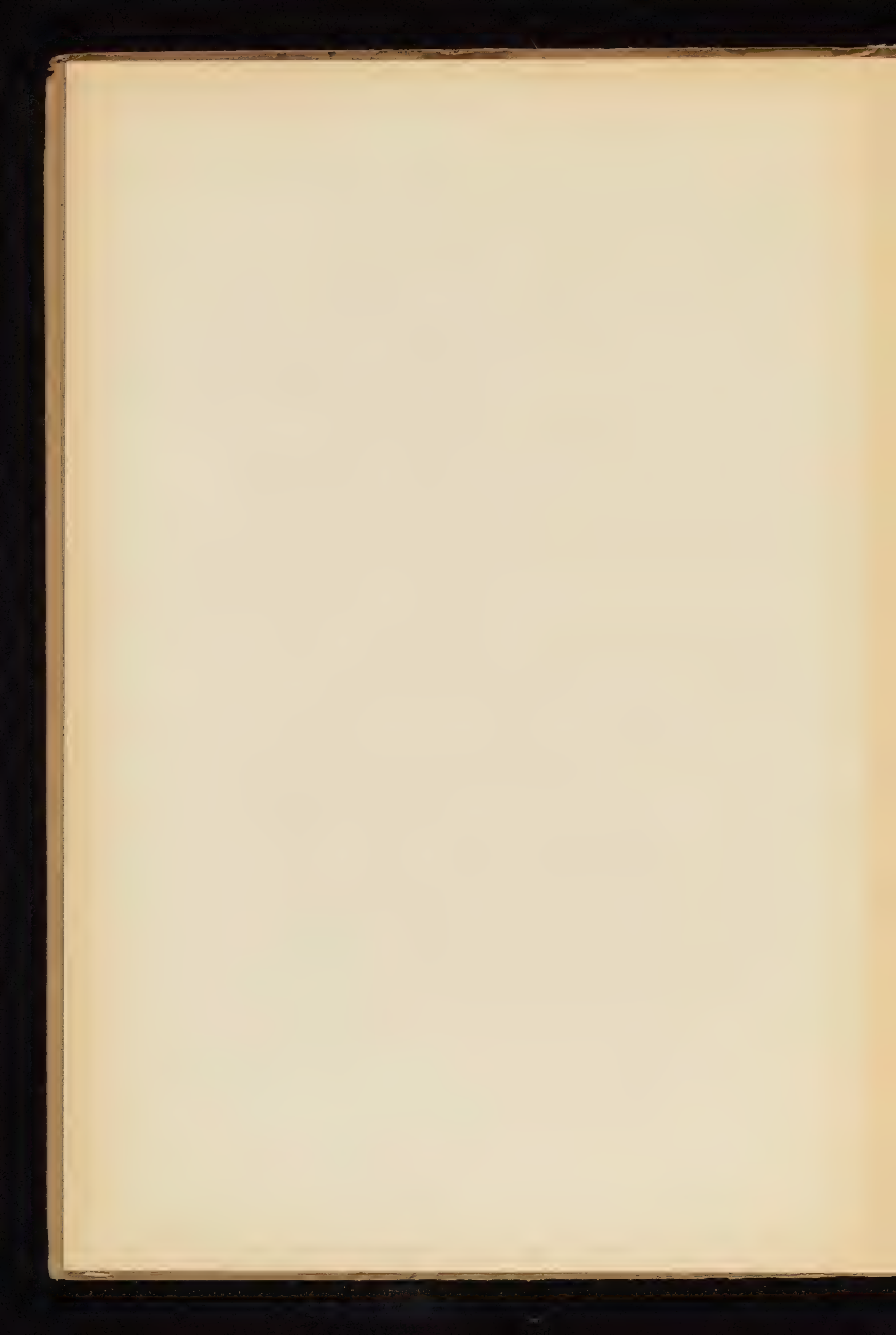
1 S. hauptsächlich N. de Garis-Davies, El Amarna 1—6 u. Legrain, Culte d'Atonou.



Hergestellt in der [illegible] Anstalt [illegible], Berlin [illegible]

DAS KLAPPALTARBILD

Nach einer von A. Bollacher übermalten Photographie

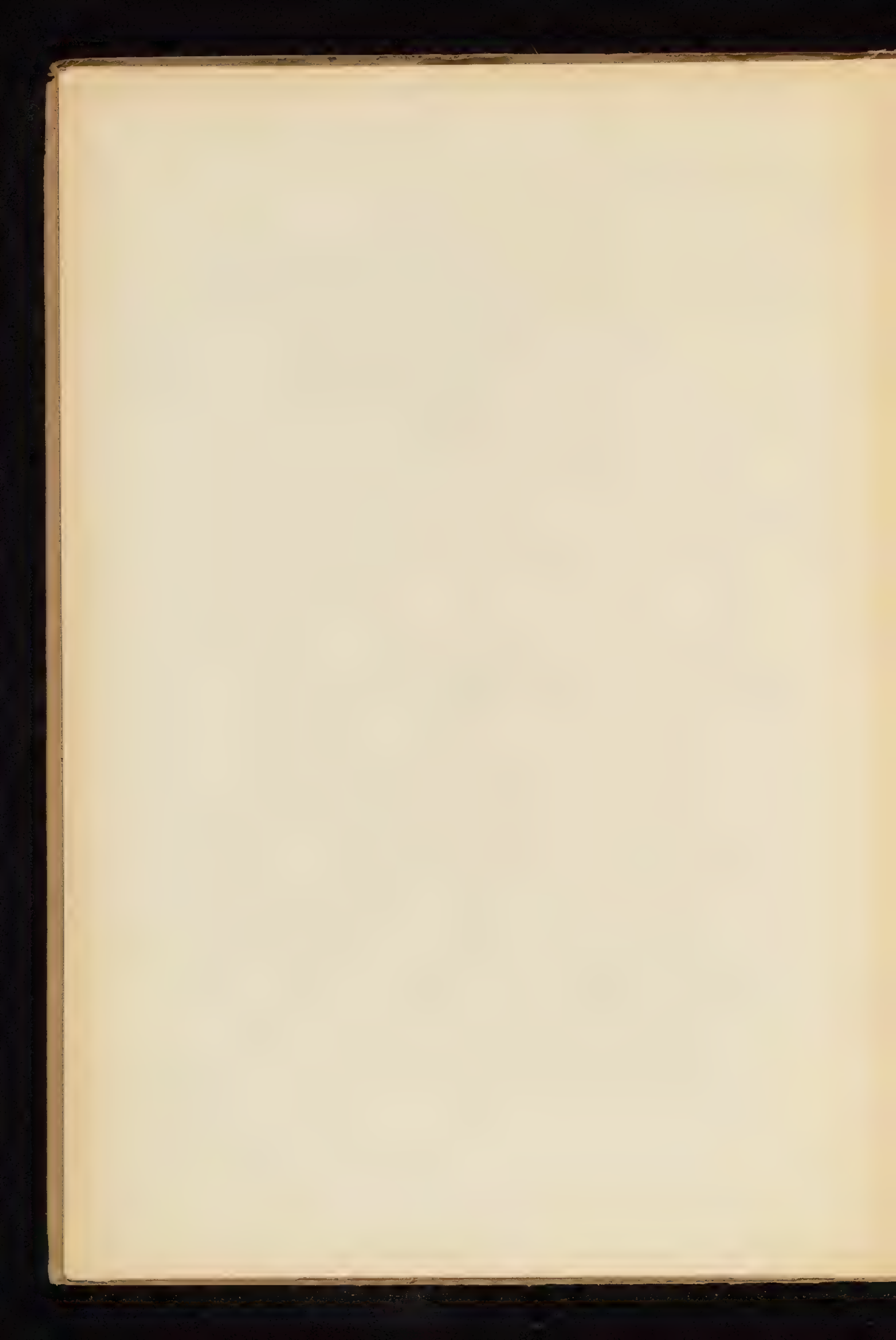




Hergestellt in der Graphischen Anstalt Ganymed, Berlin Verlag: J. C. Hinrichs, Leipzig.

BÜSTE DER KÖNIGIN NOFRET-ETE

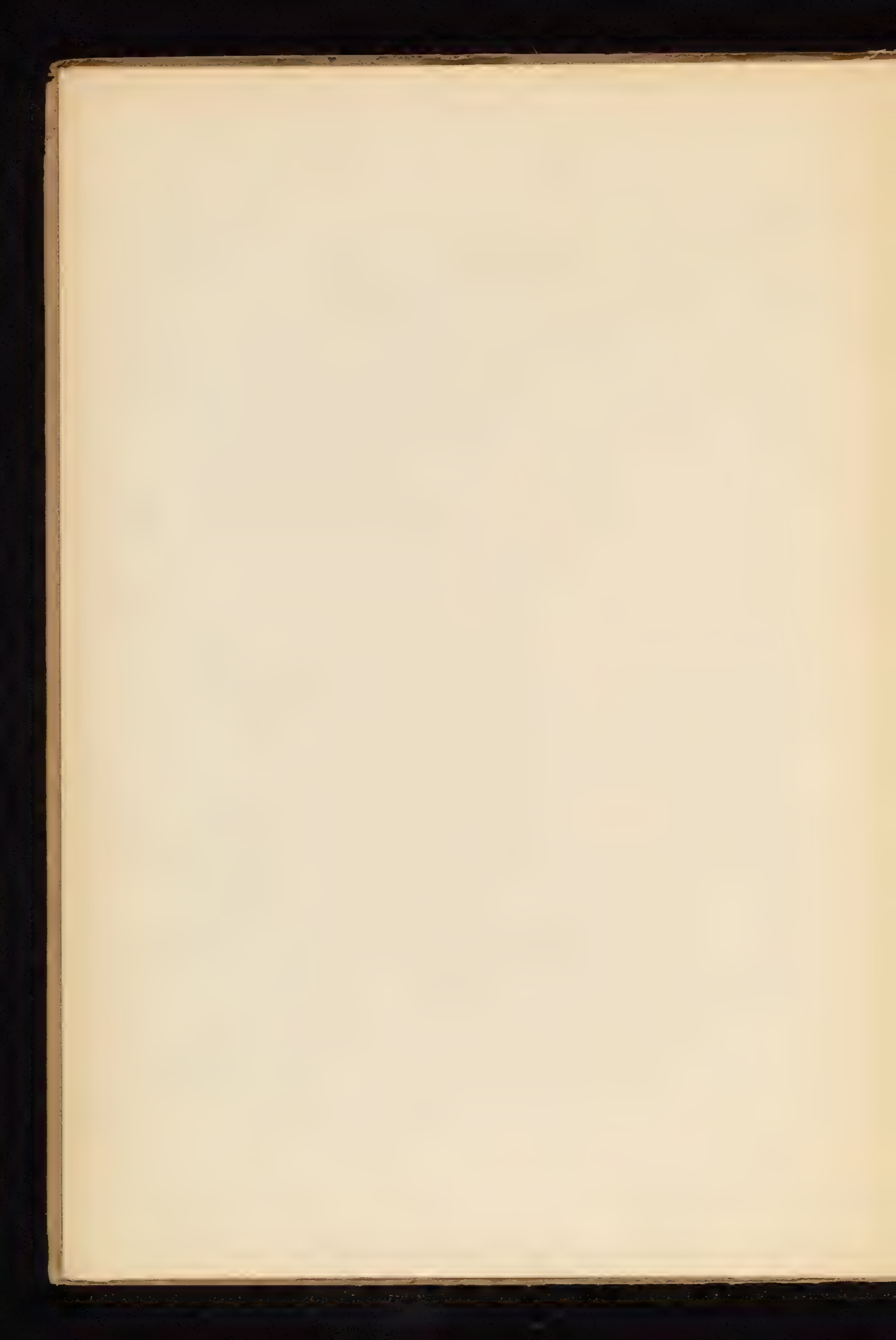
Rechte Seite





BÜSTE DER KÖNIGIN NOFRET-ETE

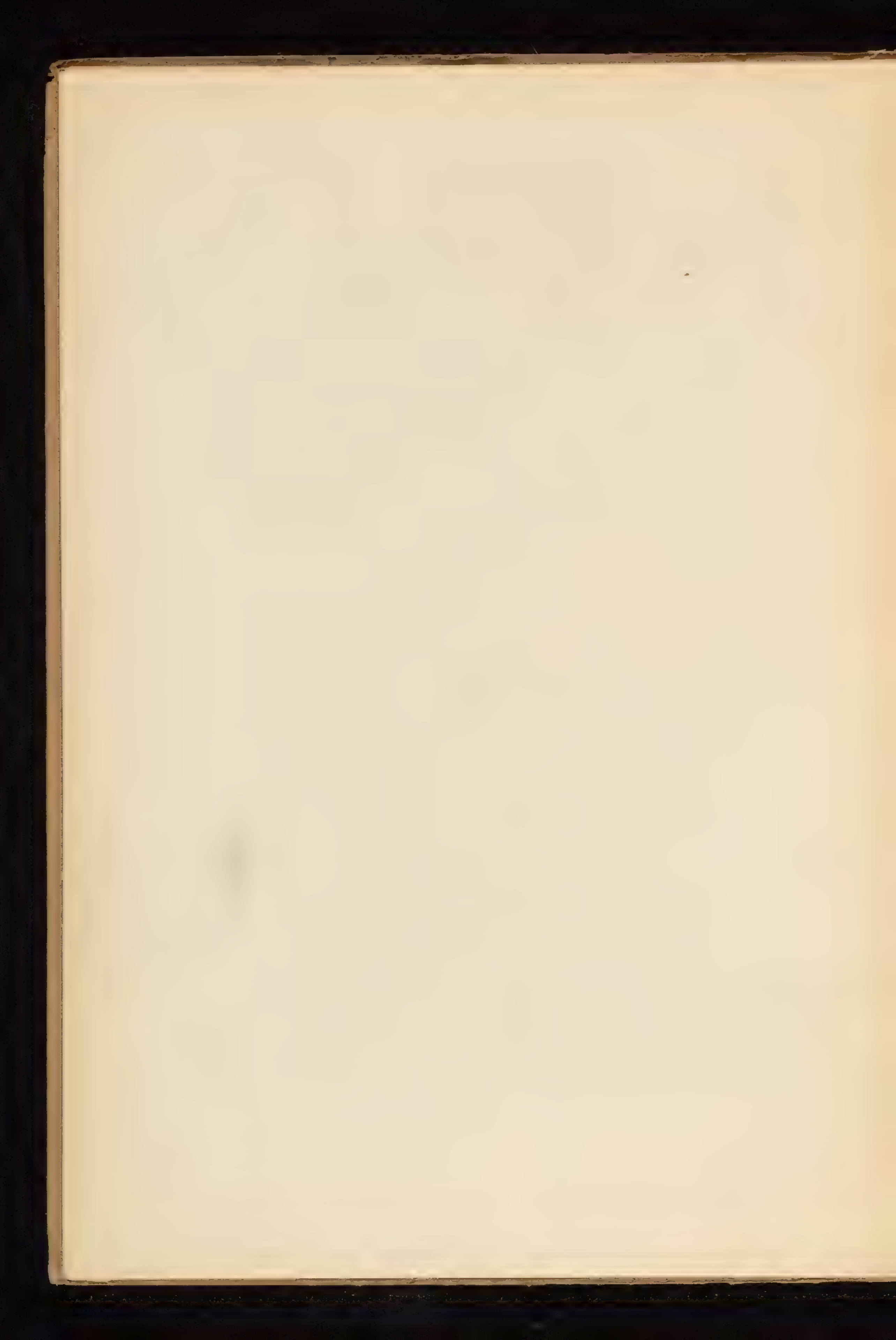
Vorderansicht





BÜSTE DER KÖNIGIN NOFRET-ETE

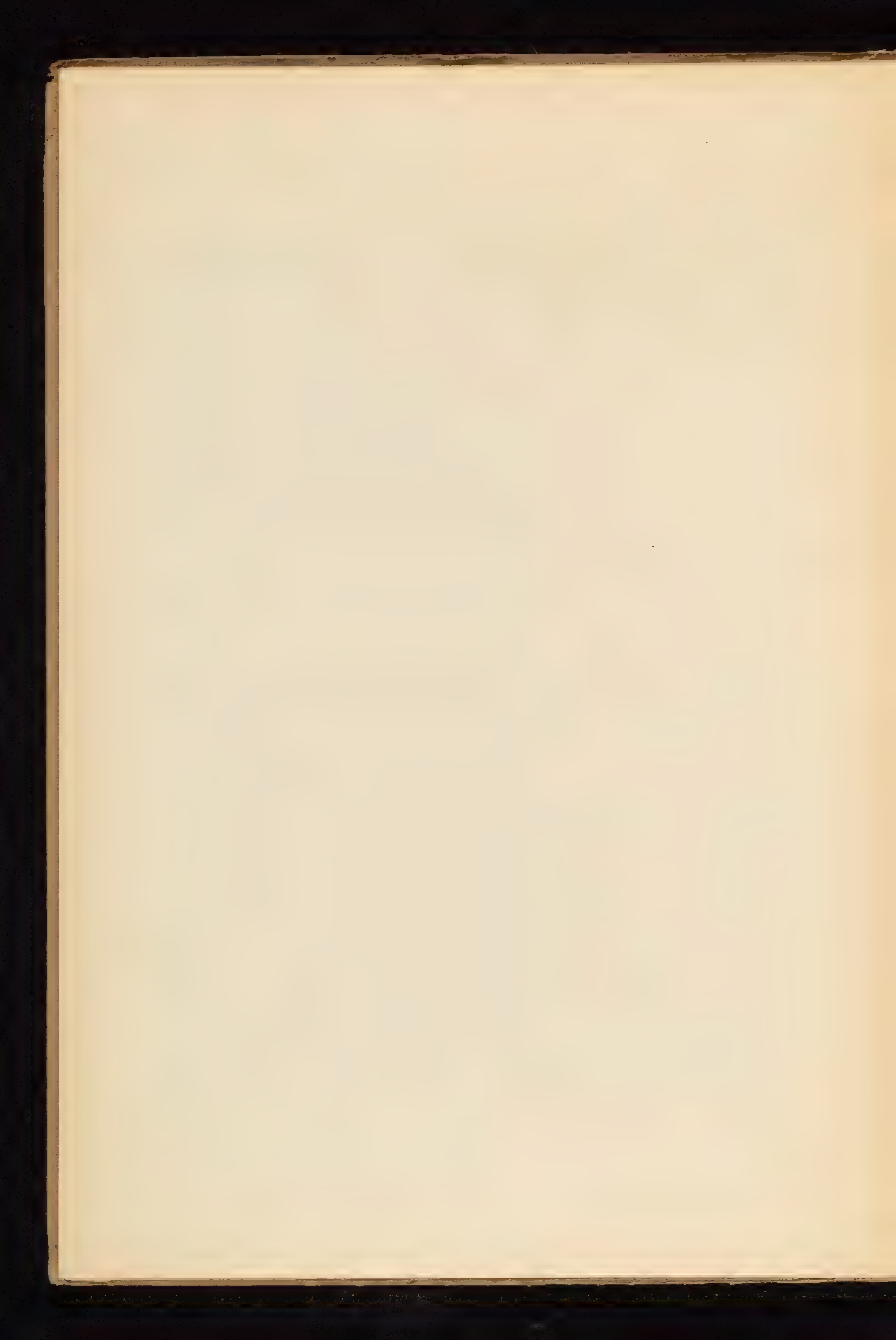
Linke Seite





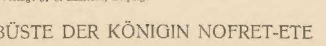
BÜSTE DER KÖNIGIN NOFRET-ETE

Hinteransicht









BÜSTE DER KÖNIGIN NOFRET-ETE

Halb von vorn gesehen



